BENOT

PROSODIA CASTELLANA Y VERSIFICACION

TOMO PRIMERO

UNIVERSITY
OF
TORONTO

PROSODIA CASTELLANA

I

VERSIFICACIÓN

CASA EDITORIAL
MAUCCI
BARCELONA

B4737p

PROSODIA CASTELLANA

I

VERSIFICACIÓN

POR

EDUARDO BENOT

TOMO PRIMERO

66224
24/8/05

ADMINISTRACIÓN
JUAN MUÑOZ SANCHEZ, EDITOR
Calle del Fúcar, núm. 2.—Teléfono 1 080

MADRID

ES PROPIEDAD.

IMPRENTA DE PEDRO NUÑEZ, ESPÍRITU SANTO, 18.

PRÓLOGO

Verdaderamente no abundan las obras de PROSODIA CASTELLANA; i aun esas pocas, lejos de ser buscadas con aprecio, generalmente son miradas con desdén. Acaso no carezca de justificación ese desvio (1). Las de mui afamados preceptistas están plagadas de inexactitudes; otras contienen errores de evidencia, i las más son mui deficientes.

I, no habiendo libros buenos a que acudir, se perpetuan muchas malas prácticas de los más fecundos versificadores. Los versos se hacen por todos *al oido*, dejándose ir los poetas por la gravitación cuyas leyes rigen la métrica española; pero, ignorantes de esas leyes i sin pautas fijas a que atenerse, suelen infringirlas o desdeñarlas; a veces de buena fé; a veces por perversión de oido; a veces conociendo que obran mal. pero consintiendo en el error por no existir, impresos, códigos sancionados de PROSODIA i de VERSIFICACIÓN, con cuyos artículos en la mano pudiera acusarlos de lesa métrica la crítica severa i razonada.

Sólo sé de dos autores cuyos trabajos prosódicos deben ser estudiados por cuantos aspiren a conocer las bases de la versificación castellana. Ambos son americanos, prosistas eximios i poetas eminentes: don ANDRÉS BELLO i don EDUARDO DE LA BARRA: los dos han publicado sus ideas prosódicas en Chile. Conozco del primero desde 1865 los

PRINCIPIOS DE ORTOLOGIA I MÉTRICA,

¡obra magistral! i no he tenido la suerte de que llegasen a mis manos hasta los primeros dias de este año de 1891 las dos

(1) Un punto bajo una vocal indica que esta vocal no se junta a la siguiente ni en diptongo ni en sinalefa.

Cuando ninguna de dos o más vocales contiguas tenga subpunto, estas vocales se pronunciarán en una sola sílaba.

obras del segundo; ¡trabajos admirables i modelos de análisis prosódico! tituladas:

ELEMENTOS DE MÉTRICA CASTELLANA (1887) i
ESTUDIOS SOBRE LA VERSIFICACIÓN CASTELLANA (1889).

El libro de don ANDRÉS BELLO es algo conocido en la Península; los de don EDUARDO DE LA BARRA apenas habrán llegado a noticia de un centenar de personas (1).

Creo excelentes los trabajos de ambos ilustres escritores, i, no obstante, me parece que la obra de PROSODIA CASTELLANA que ahora doi a luz no ha de ser un estéril libro más sobre el asunto, ni repetición innecesaria de lo que otros han logrado ya exponer perfectamente.

Ni los puntos de vista desde donde yo miro las cuestiones prosódicas son los mismos desde donde las miran BELLO i BARRA, ni BELLO ni BARRA han dicho todo lo que hai que decir sobre numerosas leyes de prosodia, sin cuyo conocimiento es imposible una correcta versificación. Pienso, pues, que no huelga dar al público todo lo que pienso sobre PROSODIA i VERSIFICACIÓN, i completar así las ideas que en diversas épocas, especialmente de treinta años a esta parte, he venido dando a luz sobre la acentuación i el ritmo.

Al público toca decidir (si por dicha este libro es de su agrado). I no digo ni una sola palabra más sobre la esencia de las cuestiones prosódicas; porque en la obra es donde habrá de juzgarse si tengo o nó razón.

Solo habré de decir en este Prólogo algunas palabras sobre el *subpunto*, índice tipográfico empleado en esta edición, i de que ya habia yo hecho uso en otros libros mios, especialmente en la parte española de mi Gramática para aprender inglés, cuarta edición, de 28 000 ejemplares, impresa en Cádiz el año de 1865.

I asimismo he de permitirme algunas consideraciones sobre el estado de los espíritus i las tendencias de los Humanistas del Renacimiento i de sus sucesores, para dar a conocer, no solo las causas de nuestro lamentable atraso literario, sino también i más principalmente el origen de las creencias infundadas i evidentemente erroneas, profesadas con inconcebible tenacidad hasta hace mui pocos años sobre los más evidentes principios de la PROSODIA CASTELLANA, i de nuestra admirable i sin par VERSIFICACIÓN.

---

(1) También merece especial mención el análisis del endecasílabo por MAURY, inserto en la Gramática de SALVÁ, i los APUNTES SOBRE LA VERSIFICACIÓN CASTELLANA COMPARADA CON LA LATINA, por D. JUAN GUALBERTO GONZÁLEZ.

I.

La Academia Española se dignó honrarme de un modo excepcional en 1863, nombrándome «Miembro de la misma Corporación en la clase de Correspondiente Español.»

Los Estatutos de entonces imponian a los Académicos Correspondientes españoles la obligación de presentar, en el término de tres años, trabajos propios del Instituto; i, en cumplimiento de tal precepto, presenté a la Academia, a principios de 1866, un trabajo prosódico titulado «Examen Crítico de la Acentuación Castellana.»

Como la obra estaba dedicada exclusivamente a la Academia, mandé imprimir cortísimo número de ejemplares: los necesarios únicamente para entregar uno a cada Académico, en calidad de copia reservada, no impresa para la publicación. Sin embargo, en la Imprenta tiraron hasta ciento (útiles solo hubo noventa i ocho), cuyo exceso reservé, a fin de consultar con amigos entendidos la novedad tipográfica introducida en la impresión. De los enviados a la Academia uno sólo llegó—el destinado al archivo de la Corporación;—i los demás, dedicados personalmente a los señores Académicos, padecieron todos extravio, tanto menos explicable, cuanto que yo tomé las debidas precauciones al enviarlos a Madrid con toda seguridad desde Cádiz, donde se imprimieron.

De la reserva existen hoi cinco o seis ejemplares en poder de algunos señores Académicos.

Yo venia pensando en la Acentuación desde 1852, con motivo de los Opúsculos sobre la Instrucción Primaria, reimpresos aquel año por el a la sazón Cardenal Arzobispo de Sevilla D. Judas Tadeo Romo. Tengo entendido que este autor haya sido el primero en sugerir que la S i la N, cuando son finales de un vocablo, no deben tomarse en cuenta para nada en la Acentuación Castellana, por ser generalmente esas dos consonantes signos de plural en los nombres i los

verbos, respectivamente, i no alterar, con su agregación a los singulares, el sitio ni las circunstancias de la acentuación.

Casa,	casa*s*,	habla,	habla*n*,
pórtico,	pórtico*s*,	dominará,	dominará*n*, etc.

Por manera que, *suponiendo mentalmente la no existencia de cualquiera de esas dos letras terminales*, sean o nó signos de *plural*, los vocablos habrán de acentuarse en todos aquellos casos en que se acentuarian si terminaran en vocal. Por ejemplo:

CÁNTARAS,	CANTARAS,	CANTARÁS,
CÍTARAS,	CITARAN,	CITARÁN.

Suprimamos con el pensamiento la S i la N finales de estas voces, i tendremos:

CÁNTARA,	CANTARA,	CANTARÁ,
CÍTARA,	CITARA,	CITARÁ,

vocablos en que hai que pintar acento en la vocal primera i en la tercera, respectivamente, para no pronunciarlas como la segunda, donde no se pinta, EN VIRTUD DE REGLA GENERAL.

El Cardenal ROMO no propuso resueltamente en 1852 que la S i la N TERMINALES dejaran de contarse SIEMPRE para los fines de la acentuación; ni yo tampoco lo propuse MÁS QUE EN PARTE a la Academia Española en 1866 cuando le presenté mi EXAMEN CRÍTICO. I la razón que para ello tuve fué lo siguiente:

Yo habia observado que la N sólo es signo de plural en las terminaciones EN, AN, IERON, ARON; i por eso me limité a recomendar que la N no se contase para nada ÚNICAMENTE cuando formase parte de alguna de esas cuatro terminaciones (1); medio de conservar sin acento, según era entonces costumbre, los finales en IN i en UN

jard*in*, seg*un*,

i el gran número de los acabados en ON no precedidos de R:

raz*on*, constituci*on*, etc.

Pero la ACADEMIA ESPAÑOLA ha decidido, hace pocos años, radicalmente la cuestión. La S i la N finales no se cuentan para nada cuando se trata de acentuar. Si un vocablo debe acentuarse cuando no acaba en ninguno de esos dos signos de plural, se acentuará también cuando termine por alguno de ellos.

---

(1) Como auxilio mnemónico recomendé el desdichado endecasílabo

Bel*en* i Juan com*ieron* i cen*aron*.

No puede darse nada más sencillo ni más general.

Verdad que hai ahora que acentuar voces tales como

jamás, afán, desdén, carmin, acción, atún,

que antes no se acentuaban; pero, en cambio, no hai que pintar el tilde acentual en otras, tales como

atlas, martes, oasis, Carlos, Venus,
examen, alguien, crimen, joven, numen,

que antes lo exigian; i, aunque el número de las que dejan hoi de acentuarse es menor que el de las que ahora hai que acentuar, la regla nuevamente dictada por la Academia aparece libre de todo el enojoso cortejo de excepciones que antes acompañaba a los preceptos ortográficos relativos a la acentuación.

Como la Ortografía más se sabe por representación imaginativa de las voces escritas que por conocimiento reflejo de las reglas, toda innovación ortográfica causa, al implantarse, verdadera extrañeza en los ojos, habituados a otra cosa; pero semejante extrañeza cesa pronto; i todos agradecen, al cabo, la desaparición de difíciles normas erizadas de excepciones. ¿Quién recuerda ahora el clamoreo que en el primer cuarto de este siglo se levantó contra la Academia Española (no sólo en España, sino en el Extranjero) entre los fanáticos por las etimologías, cuando la docta Corporación dispuso que no se escribiese

Santíssimo,	sino santísimo,
*q*uanto,	sino cuanto,
*ch*imera,	sino quimera,
Ca*r*agoça,	sino Zaragoza,
S*y*stema,	sino sistema? etc., etc.

I ¿no ganó entonces inmensamente la Ortografía española, al conformar la escritura con la pronunciación? Pues lo mismo ha sucedido ahora. Al principio la extrañeza produjo alguna burla; luego la rutina excitó a la pereza para resistir a la novedad;... hoi todo el mundo se encuentra mui bien hallado con la innovación; i a todos horrorizaria un retroceso a lo antiguo, teniendo que tomarse el ímprobo trabajo de volver a aprender enojosas excepciones, ya felizmente olvidadas. Además, obtenido un progreso, el retroceso es imposible; sobre todo porque los viejos pronto mueren, i los que vienen se encuentran con lo mejor.

¡Que existen todavia quienes comulgan con la rutina! ¡I

bien; ¿i qué? Personas hai aún que no entrarán en un tranvía así las aspen; i labradores que continuan mui contentos con sus arados del tiempo de Osiris! Pero, quieran o nó esos seres admirables, lo nuevo se impone siempre, por ser siempre más racional incomparablemente que lo viejo.

Lo mismo sucederá cuando deje de usarse la Y griega como conjunción o como final en HAY, VOY, ESTOY, SOY, REY,... i también todo el mundo encontrará justo que no se acentúen las vocales A, E, O, U, cuando hacen de preposiciones o de conjunciones en cláusulas tales como

voi A Francia,
padre E hijo,
Juan O Diego,
glorias U honores.

Si el acento ha de pintarse sólo sobre aquellas vocales prominentes en que carga con más fuerza la pronunciación, ¿no es práctica desprovista de todo fundamento i contraria a toda sistematización lógica el rutinario abuso de pintar acentos sobre vocales JAMÁS PRONUNCIADAS FUERTEMENTE?

Ya en la ANTOLOGIA ESPAÑOLA, Revista de Ciencias, Literatura, Bellas artes i Crítica, dirigida en 1848 por hombres tan competentes como D. SIMÓN SANTOS LERÍN i D. RAFAEL MARIA BARALT, se insertaron trabajos de D. JOSÉ BARTOLOMÉ GALLARDO, fechados a 27 de Septiembre de 1826, en los cuales no se usaba la Y griega, sino la I latina, como conjunción, ni se acentuaban las vocales A, E, O, U, solas o usadas como preposiciones o conjunciones (1).

El gran prosodista D. ANDRÉS BELLO, en su excelente obra PRINCIPIOS DE LA ORTOLOGIA I MÉTRICA DE LA LENGUA CASTELLANA, impresa en Santiago de Chile (2), tampoco usa la Y griega ni acentua esas vocales cuando van solas como nexos prepositivos o conjuntivos. Práctica del gran Maestro, hoi en Chile general.

Varios otros autores de nota han hecho lo mismo (3); i recientemente la ACADEMIA ESPAÑOLA, en las últimas ediciones de su Gramática, ha declarado no solamente que no existe

---

(1) En la impresión hai todavía acentuadas muchas de estas vocales, i aun alguna que otra vez se encuentra la Y griega como conjunción o como final; pero bien se echa de ver que tal falta de sistema es imputable al corrector de pruebas, i nó al autor.

(2) Tengo a la vista la tercera edición, publicada en 1859.

(3) Ya FRANCISCO CASCALES en sus *Tablas Poéticas*, impresas en Cartagena el año de 1616, decía: «modernos Alphabetistas han querido quitar la *y*.»

«RAZÓN NINGUNA» prosódica para la costumbre de acentuar la preposición A i las conjunciones E, O, U, sino también que «CONTRA TODA RAZÓN» ortográfica usurpa la Y griega los oficios de la I latina.

¿Por qué, pués, ha de continuar lo que carece de «razón»?

Adoptando las decisiones de la ACADEMIA respecto de las voces terminadas en N, no sigo el sistema que propuse a la Corporación en 1866, i aparece ya usado en mi Gramática inglesa de 1865, de no contar para nada este signo de plural en las solas terminaciones EN, AN, IERON, ARON, lo que, como se vé, sólo discrepa del acuerdo académico en lo concerniente a las voces acabadas en IN, ON i UN.

Lo hecho i promulgado por la ACADEMIA es más radical i más sencillo. Además, el público ha adoptado ya generalmente el precepto de acentuar las voces acabadas en N cuando carga la pronunciación sobre la última sílaba.

En lo que no he introducido variación ninguna ha sido en el sistema de distinguir con un punto por debajo toda vocal que no se une a la siguiente para constituir diptongo o SÍLABA MÉTRICA con ella.

Actualmente se encomiendan al tilde acentual dos funciones mui distintas i que no puede cumplir constantemente bien: una, la de marcar la vocal en que carga más la pronunciación: otra, la de indicar que la vocal marcada con el tilde del acento no forma diptongo o SÍLABA MÉTRICA con la vocal siguiente.

Este doble empleo del signo acentual debe cesar por insuficiente, complejo i fuera del sistema que hoi informa la acentuación castellana.

Si, *por norma general de la lengua*, en los nombres acabados por consonante carga la pronunciación sobre la última sílaba (en cuya virtud no se les pinta acento); v. gr.:

desliz, salud, azul,

¿por qué han de acentuarse

raíz, ataúd, baúl?

Puesto que estas voces acaban en consonante, ¿no se sabe ya que la pronunciación, *en virtud de reglas establecidas*, ha de cargar en la última vocal? Pues se acentuan sólo para que la vocal penúltima no se una a la última en diptongo. El acento, entonces, no es signo de *fuerza* al emitir el aliento, sino de *duración* o *tiempo* de las sílabas. I, si existe en la

Ortografía castellana la crema o diéresis, ¿no sería más adecuado escribir

räiz, atäud, bäul? (1).

Pero... no es éste el lugar propio para manifestar los inconvenientes de la promiscuidad de funciones del tilde acentual, tan sujeta a reparos. En el Libro II del tomo I se trata de esta cuestión con toda la amplitud necesaria, i a él debo referirme, so pena de tratar aquí mui someramente lo que no puede llevar al ánimo la convicción sin pruebas i demostraciones acabadas.

Sólo me cumple aquí anticipar que en toda esta Obra un punto impreso bajo una vocal indica que esta vocal no forma diptongo o sinalefa con la siguiente; o bien que, *en versificación*, no constituiría SÍLABA MÉTRICA con ella.

Es absolutamente necesario que en español haya dos índices ortográficos del todo diferentes: uno para distinguir de las demás a la vocal que en cada palabra se enuncie con más FUERZA; i otro para señalar e individualizar a toda vocal *contigua a otra* que se pronuncie por sí sola en el TIEMPO de una SÍLABA MÉTRICA, sin unirse en diptongo o en sinalefa a la vocal inmediata.

Para indicar el elemento *dinámico* de la emisión de la voz, esto es, la FUERZA del aliento, es signo mui adecuado nuestro tilde acentual; pero, para marcar el elemento *temporal*, esto es, la DURACIÓN de una SÍLABA MÉTRICA, no tenemos índice a propósito ninguno. El subpunto que propongo nada deja que desear.

Es necesario el tilde acentual, porque en español no hai *estructuras elocutivas invariables* indicadoras de la sílaba en que *por naturaleza* cargue la FUERZA de la emisión. Además, es grandísimo el número de vocablos que se escriben con las mismas letras i que sin embargo varían de significado, sólo porque varía el sitio del acento:

---

(1) La crema o diéresis no se presta a todas las variantes que pueden ocurrir, como lo hará ver a todos el más somero examen.

¿Cómo con la crema se puede indicar la verdadera pronunciación del apellido Daóiz?

Daóiz i Velarde... ¡Oh malogrados
En flor de juventud!...—ARRIAZA.

¿Cómo con la crema se puede indicar el número de sílabas i el lugar del acento en voces tales como

argüir, argüíamos?

Cáscara, cascara, cascará,
Cálculo, calculo, calculó,
Círculo, circulo, circulò,
Apóstrofe, apostrofe, apostrofé,
Intérprete, interprete, interpreté,
Cómetelo, comételo,

Tomo, tomó
Saco, sacó,
Tome, tomé,
Amara, amará,
Sacare, sacaré,
Amareis, amaréis, etc , etc.

Si hai lenguas en las cuales no se necesita ningún índice acentual—la alemana por ejemplo,—es porque la estructura de los vocablos indica la sílaba donde carga más la pronunciación. En alemán el acento prominente cae *por naturaleza* sobre la raiz de la palabra. Pero en español viaja el acento desde el *radical* a las *terminaciones;* i, por eso, se hace necesario el tilde que indica dónde carga la FUERZA de la pronunciación.

En AMO, AMAS, AMA, el acento está en el radical AM; pero ya no lo está en

AMar, AMara, AMará,
AMigo, AMistad, AMor, etc.

I es necesario el subpunto, porque falta en español un índice ortográfico, nó de FUERZA sino de DURACIÓN, que dé el valor de una SÍLABA MÉTRICA a toda vocal que no se una, YA EN DIPTONGO a la vocal inmediata de su mismo vocablo, YA EN SINALEFA a la vocal inicial o a las vocales iniciales del vocablo siguiente.

Pueden darse algunas reglas sobre el particular; pero, por desgracia, ni son tan generales que abarquen todos los casos. ni serian de fácil comprensión para los iliteratos. Además, al que habla o escribe queda mucho de potestativo en esto de unir o desatar vocales. Por otra parte, existen voces que tienen más de una prosodia, ya por el uso común i constante de los buenos oradores i poetas, ya por licencias lícitas, o tal vez por abusos más o menos ilegales de los escritores que no saben salir de un apuro métrico, o no quieren dar al arte toda la corrección que requiere. Por último, palabras escritas con las mismas letras pueden tener legalmente distinto NÚMERO de sílabas, o bien en diferente sílaba la fuerza acentual:

media, media,
vario, vario, varió,
sitio, sitio, sitiò, etc.

De Baco que sus *orgias* celebraba.—HERMOSILLA.
En vicios rica estrepitosa *orgía*.—ESPRONCEDA.
Sin recelo los impios esperaban.—HERRERA.
I vive aún para el dolor *impío*.—ESPRONCEDA.
Ni ya *creían* que la negra muerte.—HERMOSILLA.
I sin razón *creíamos* los griegos.—IDEM.
La fe, la religión, bálsamo *suave*.—ESPRONCEDA.

¿Por qué el hombre olvidó la léi *suave*?—LISTA.
Antigua noche, como el *cáos* profundo.—ESCÓIQUIZ.
La desunión es *caos*, muerte, nada.—CIENFUEGOS.
Levant*aos*, ¡oh grandes de la tierra!—IDEM.
Mortales, humill*áos*; suba el incienso.—LISTA.
Su trono *cae*, la virtud hermosa.—CIENFUEGOS.
Cáe desplomado el trono diamantino.—LISTA.
Tus galas rompa el *roedor* gusano.—CIENFUEGOS.
Tu pecho de *roedor* remordimiento.—ESPRONCEDA.
¡Ai! que ya del *Océano* saliendo.—LISTA.
I me llama la voz del *Océano*.—ALARCÓN.

Pudiera yo, a querer, o más bien, a ser ésta ocasión oportuna, hacer por centenares citas análogas a las anteriores. Pero sólo agregaré algunos ejemplos todavia.

¿Cómo ha de medirse el verso siguiente:

Que a la *Troade* vayan i a la pira?

¿O bien

Que a la *Tróade* vayan i a la pira?

Por ese solo verso i sin subpunto no podríamos venir en conocimiento del CÓMO pronunciaba HERMOSILLA la palabra *Tróade;* pero por fortuna el siguiente endecasílabo, *en razón de su factura*, desvanece la confusión:

Las olas, i a la Tróade llegaron.

¿Cómo se dice

i-dio-ta	o	i-di-o-ta,
i-dio-ma	o	i-di-o-ma,
ahi-to (*bisílabo*)	o	a-hi-to (*trisílabo*),
fa-ran-te	o	fa-ra-u-te,
ba-laus-tre	o	ba-la-us-tre, etc.?

De todo pueden presentarse ejemplos.

¿Quién mide bien de pronto el siguiente verso de D. JUAN GUALBERTO GONZÁLEZ

Duliquias, i el susto de la gente?

Pero úsese el subpunto, y tendremos

idiota, i nó idiota,
idioma, i nó idioma,
ahito, i nó ahito.....
Duliquias, i el susto de la gente (i nó Duliquias).

Un índice ortográfico especial que dé valor de SÍLABA MÉTRICA a toda vocal independiente de las contiguas, puede sólo salvar esta clase de dificultades.

¿Quién es capaz de medir bien, a la primera vez, versos tan endiablados como los siguientes del citado HERMOSILLA?

A Ereutalion quité la vida.
A Ereutalion que de escudero.

Ereutalion era i la armadura
Del rei Areitoó puesta tenia.

Existe una ciudad que Trioesa
Tiene por nombre.

Laotoe, hija del anciano Alteas.

Pero, una vez entendido el oficio del subpunto (o de otro índice análogo), ya se podrán medir los tales versos (?) sin vacilaciones, si los hallamos escritos como sigue:

A Ereutalión quité la vida (1)...
A Ereutalión que de escudero...

Ereutálion era i la armadura
Del rei Areitoó puesta tenia (2)

Existe una ciudad que Trioesa
Tiene por nombre.

Laotoe, hija del anciano Alteas (3).

¿Quién, sin titubear, hace endecasílabo el siguiente verso de Lista?

El crudo altar del druida espantoso.

Pero haya en lo escrito una marca que indique el número de sílabas; i, si vemos que el poeta pronunciaba como esdrújulo el vocablo *drúida*, ya no habrá lugar a vacilaciones:

El crudo altar del drúida espantoso.

Será todo lo vituperable que se quiera el decir

vámpiro, en vez de vampiro,
fi-si-ó-lo-go, en vez de fi-sió-lo go,

pero sin tilde acentual i sin subpunto no es posible leer bien

---

(1) Como si dijéramos:

A Eredutalidón quité la vida.

(2) Como si dijésemos:

Erutálidon era i la armadura
Del rei Aritodó puesta tenia.

(3) Como si pronunciáramos:

Latodas, hija del anciano Altedas.

el siguiente trozo del famoso traductor de Horacio, D. Francisco Javier de Burgos:

A tí, ilustre canónigo,
Que entre esperezos lánguidos,
Empapas de tus sábanas
Los sulfurosos hálitos;
A tí, que en levantándote
Asaltarán cual vámpiros
Ya el pretendiente estítico
Ya el petardista impávido;
Ora entre fisiólogos,
Químicos o botánicos,
Revuelto andes con vértebras,
Con flores ó con ácidos...—Burgos.

¿Cómo sin subpunto se indica la medida del siguiente verso?

¿De los hijos de Eduardo no argüisteis?

¿Cómo sin subpunto i sin acento puede decirse

ar-gü-ís, ar-gü-í-a-mos?

¿Cabe hacer uso de la crema *(ü)*, cuando la necesitamos para significar que la *u* no es muda, como lo es siempre que decimos gue, gui?

Pero úsese el subpunto, i toda dificultad desaparecerá.

¿De los hijos de Eduardo no argüisteis?
¿No argüíamos todos contra el vicio?

Bien puede desafiarse a que no improvisa bien la lectura de la palabra *viudos, como asonante en io* (!), quien lea por primera vez el siguiente trozo de Tirso, que hace esdrújulo a *víudos:*

¿Qué? ¿también entra en la danza
la perrita? (No me admiro
que allanen dificultades
embelecos berberiscos.
Eso averígüelo el tiempo
que es gran desentierra-vivos;
i decidme en qué punto andan
desvelos i amores víudos (pronúnciese *víudos*).

Pero, si hai dificultad en medir bien las sílabas de un vocablo solo, mayor se experimenta cuando dejan de unirse por sinalefa las vocales terminales de una dicción con las iniciales de la que la sigue. Lo más común es que todas las vocales en tal caso formen sílaba métrica; pero esta práctica se halla sujeta a multitud de excepciones, que hacen preciso el uso de un índice especial, guia de la recitación.

Hé aquí ejemplos de sinalefas:

Vedle, don Félix es, espad*a* en mano.—Espronceda... *Diptongo.*
Resbalar por su faz sint*ió* el aliento.—Idem..... *Triptongo.*
El sabi*o au*gur de todos el primero.—Hermosilla.... *Tetraptongo.*
Volv*ió a Eu*rídice el mísero los ojos.—Bello... ..... *Pentaptongo.*
El sol caldea el seno mejicano;
Evapora su faz i determina
Gran desnivel en la presión marina:
Fórmase un rio en medio el Oceano,
I el móvil ac*ueo a Eu*ropa se encamina..... *Hexaptongo.*

(Correo de Buenos Aires.)

Lo común es, pues, la sinalefa; pero, ¡con qué frecuencia aparecen hiatos! ¡i cuán a menudo se ven sinalefas seguidas de hiatos! ¡o hiatos seguidos de sinalefas! I en todas estas combinaciones hai tanto de potestativo, que las pocas reglas admisibles se verian invalidadas a cada paso por la práctica, las licencias o los *abusos* de versificadores de nota.

Se *aho*ga en amargura: calla, calla.—Cienfuegos.
El fanático honor estab*a aho*gando.—Arriaza.
Si tú d*e é*l te apiadas i premiarle.—Hermosilla.
I con el triunfo
Que sobr*e é*l alcanzara envanecida.—Idem.
También *tú e*res mortal, i si yo ahora.—Idem.
Pienso que soi el mismo que *tú e*res.—Alarcón.
Al firme astil abrazadera d*e o*ro.—Hermosilla.
Arde el incienso en el altar d*e o*ro.—Moratín.
¿Dónde *a Hé*ctor dejaste el animoso?—Hermosilla.
*A Hé*ctor veian orgulloso i fiero.—Idem.
Bella fué, bell*a au*n es: la amasteis bella.—Quintana.
I vive *aún* para el dolor impío (1).—Espronceda.
Fingió que *huia i* el ligero Aquiles (2). Hermosilla.

Baste ya. ¿A qué agregar más autoridades?

Tengo algún motivo para presumir que mi Opúsculo de 1866, a pesar de su exigua circulación, tuvo alguna parte en la mejora de nuestro sistema acentual.

Ojalá que esta obra también contribuya a facilitar el estudio de nuestra, hoi por desgracia, no bien estudiada metrificación.

(1) Aqui hai tres vocales seguidas sin constituir triptongo: forman solo un diptongo i un hiato.

(2) Aqui hai cinco vocales seguidas que no se funden en pentaptongo, forman cuatro sílabas, tres por hiato i una por sinalefa.

II.

Allá por los años de 1859 a 1860, un gramático extranjero, mui conocedor de nuestra lengua, el Sr. D. Carlos Fitz Henry, me pidió explicaciones sobre la acentuación de las voces castellanas, i especialmente sobre ciertos puntos que le ofrecian suma dificultad. No encontrándome yo en aquel momento preparado, le dí la contestación que me pareció oportuna, indicándole las fuentes en que podia satisfacer su curiosidad. Rengifo, Cascales, Luzán, Masdeu, Hermosilla, Martínez de la Rosa, Sicilia, Maury, Salvá, García del Pozo, Lista i Juan Gualberto González figuraron en mi catálogo. Entonces no tenia yo conocimiento de la Ortología métrica del Rector de la Universidad de Chile, D. Andrés Bello.—Imaginábame ya haber salido airoso de mi apuro, pero no tardé en verme asaltado de nuevas e impensadas objeciones. Díme entonces al estudio del acento, i, con no pequeño asombro mio, hallé embrollada la cuestión, ciegos a los contendientes, i el problema aún sin resolver. *Certant grammatici, et adhuc sub judice lis est.*

¿Por qué tanta disparidad? ¿Por qué tanto atraso en nuestra crítica literaria?

Tanta discordancia en la región de las teorias, cuando ninguna cabe en la práctica, no pudo menos de maravillar entonces mi atención. ¿Por qué, cuando todos unánimemente aplaudimos el verso que sale numeroso i fácil, por qué cuando todos de concierto vituperamos la rima pobre i desabrida, por qué, en fin, los que en cada caso particular estamos conformes, diferimos cuando se trata de las leyes generales que los deben abarcar i comprender?

Hace tiempo que tengo trabada enemistad con los dos errores gemelos que siempre se presentan juntos como haya discordancia entre los hechos i las teorias. Cuando en la práctica nadie titubea, bien podemos con entera certeza afirmar

que existen módulos SOBREMANERA FÁCILES que a todos sirven de norma, aunque todavia no se hayan descubierto o descrito con exactitud; i cuando, al propio tiempo, se promulgan cánones, lechos ferreos de Procusto, a que los hechos no se ajustan, debemos también tener por cosa segura que sus promulgadores no han consultado esos hechos, sino las decisiones de alguna autoridad incompetente, ajenas del asunto o maculadas de error.

La EXCESIVA DEFERENCIA a la autoridad ineficaz, i el consiguiente NON PLUS ULTRA lógicamente deducido de dogmas consagrados sin razón como indiscutibles, son en estos casos las rémoras del progreso. La pasión infeliz que nos extravia hasta el extremo de hacernos ostentar las galas de la erudición—fruto de la perseverancia,—como si fuesen testimonios irrecusables de razonado criterio i de copiosa inventiva —robustos hijos de la imaginación i del talento,—es más que suficiente, como dice un inventor insigne (1), para que a personas adornadas, por otra parte, de discernimiento i discreción, se les antoje mérito propio la posesión de conocimientos triviales, i hasta mui comunes. Pero de esta vanidad resulta que la ciencia entra en un sendero espinoso i pendiente, de donde no puede ya retroceder, porque la impulsaron en él las manos poderosas de hombres que, aunque ricamente dotados de capacidad, no se supieron precaver de una gravísima culpa: la de comprometerse con sobrada ligereza en una dirección viciosa, dando lugar a que los errores adquiriesen consistencia con el tiempo i con los raciocinios de otros hombres también capaces, pero que, engañados con las mismas apariencias, se precipitaron por el tajo del error, tanto más confiada i dolorosamente, cuanto que, con menos fuerzas intelectuales, tenian a su favor, no sólo la primitiva apariencia de verdad, sino también el testimonio i la garantia de los que iniciaron la marcha. Cuando tal sucede, son ya casi imposibles el progreso i la perfección, porque la mentira pasa por artículo de fé, forma parte del credo profesional del magisterio, i penetra en la enseñanza con toda la solemnidad de lo incuestionable *per se*.

Ptolomeo, así, con *su autoridad* i el consiguiente *non plus ultra*, estancó la astronomia durante mil años, i con ella la marcha social, que tanto depende de la solución que reciban las cuestiones cosmogónicas: así los dos sacrosantos déspotas de la antigüedad, el Espacio i el Tiempo, aherrojados hoi por el telégrafo, la locomotora i el paquebote transatlántico, prolongaron por tantos siglos su pesada tiranía, haciendo entender que más allá de las Canarias se extendia un mar incan-

(1) Mr. Seguin.

descento de azufre i de betún: así se declararon imposibles los antojos modernos a menos de tener 11 000 piés de longitud: así fueron negados por las Academias los aerolitos, la vacuna, la persistencia de las imágenes en la cámara obscura, la navegación por medio del vapor..... ¿Quiénes, sino los hombres de la ciencia, creyeron en el flogístico? ¿Quiénes, sino los sabios, han defendido hasta hace poco la existencia de esos entes de razón, pomposamente bautizados con el contradictorio nombre de fluidos imponderables *(lumínico, magnetismo, fluido vital*, etc.?)

El estudio incompleto de los fenómenos es el encantador enemigo que con sus malas artes nos quita la energía, porque la palabra ¡IMPOSIBLE! mana perpetuamente de sus labios. Las murallas de la rutina están talladas en los fantásticos peñascos de la *imposibilidad*, i ¡cuánto tiempo no pasa antes de que entren en delicuescencia esas imposibilidades, transformadas en cosas ya posibles! El réi del planeta les tiene miedo, i ni aun sirve por el pronto que el GENIO vea la verdad i con lengua de fuego la proclame, si las vendas del error cubren todos los ojos, i el perezoso corazón, bien hallado con sus doctrinas, cierra obstinadamente los oidos. Cuando el mundo creia que los cometas daban i quitaban reinos, un solo hombre poseia nociones verdaderas acerca de esos astros misteriosos; un solo hombre tenia razón contra toda la humanidad, lo cual equivalia a no tenerla (1). En cambio, el innovador que así agrega a la ciencia un eslabón de oro, suele contar con la aversión de su época; que los hombres gustan de la molicie del error, i se levantan indignados contra el atrevido que remueve su lecho de ignorancia.

Pero descendamos de estas generalidades a otras generalidades de orden más secundario; a las literarias.

Cuando LUZÁN escribió su *Poética* habia muerto nuestro teatro: pero existia en pié el principio de autoridad. LUZÁN, pues, no escribió: tradujo de ARISTÓTELES. En aquella época degradada, en que volvian loco al público *La esclava del Negroponto*, *La moscovita sensible*, *Federico II* i consortes; en que el ripio, la bajeza de la frase, la impropiedad i la cacofonia eran las dotes de los dramaturgos (?) de moda (2); cuando COMELLA i VALLADARES empuñaban el cetro de la escena, un hombre que promulgase los cánones aristotélicos debia arrastrar en pos de sí a cuantos conservaran todavia discernimiento i discreción. Presentar en aquellos dias de mengua litera-

(1) Babinet.
(2) Lista.

ria frente a la irregularidad de nuestras obras la armonía de las griegas i romanas, era un medio decisivo de persuasión. Corre válida la voz de que Luzán dió el último golpe a nuestro teatro, pero es error. Si hubiesen vivido entonces, no ya *La estrella de Sevilla* (transformada luego en *Sancho Ortiz de las Roelas)*, *Celos con celos se curan*, *El desdén con el desdén*, *El valiente justiciero*, *La vida es sueño*, sino siquiera *El hechizado por fuerza*, Luzán no se habría atrevido a entrar en el palenque para justar con ellos, ni hubiera osado poner manos sacrílegas en los dos colosos del teatro español. El exótico dogma de las tres unidades prevaleció, porque no había quien lo supiese infringir. Pero Grecia i Roma no eran ya estudiadas, ni quizá entendidas; i, sin embargo, encumbradas, lograron fijar los ojos de los amantes de las letras. Así los obeliscos entre nosotros son decoración arquitectónica que carece de sentido, mientras que Egipto hacía de esas gigantes agujas de granito instrumentos astronómicos para dividir el tiempo. El obelisco de Lúxor, que los prodigios de la industria moderna han transportado a la plaza de la Concordia, engendra orgullo en los hijos de París, que lo enseñan vanidosamente a los extranjeros, ignorando que aquella piedra colosal estaba consagrada en lo antiguo para responder a la pregunta: «¿qué sombra es?»

Los preceptistas hicieron como un arquitecto imaginario que, habiendo examinado las dimensiones del obelisco de París, diese reglas de construcción para esos fantásticos monolitos antes de saber que eran gnomones de granito-rosa indestructible, destinados a indicar la hora del mediodía por la longitud prevista de su sombra. La esencia de la obra no sería vista por el arquitecto, i los pormenores subalternos usurparían el trono de la idea. I el sofisma se presentaría en la boca de los preceptistas de un modo especiosísimo, propio para cautivar i seducir a los entendimientos sin criterio.

«Escuchad: el monolito de Lúxor es una obra acabada de la antigüedad (i se calificaría de acabada, nó por conocerse la relación entre los fines i los medios, sino por ser producto de la antigüedad veneranda). Ved aquí las proporciones que un artístico análisis descubre entre la altura i la base del gigante de granito: para agradar los ojos con esas formas atrevidas que se elevan hasta el cielo, como la oración del justo, no existe relación más sencilla ni más bella. Alumnos, cuando querais que las muchedumbres entusiasmadas batan palmas en loor vuestro, repetid esas proporciones misteriosas, adivinadas por el genio poético de la sabia antigüedad.»

I, sin embargo, nunca esas proporciones estuvieron exclusivamente destinadas a encantar los ojos, i por accidente se encontraron en el obelisco; mientras que para lo esencial, la eminente altura i la indestructibilidad de la materia, no con-

cederia el arquitecto de la hipótesis un puesto de honor en el catálogo de sus preceptos.

No habiendo filosofía del arte, hubo de estimarse el arte por sus formas, i en la imitación de éstas consistió el sacerdocio de la poesia. Los modernos sacerdotes de la India conservan así los libros sagrados de los Vedas, escritos en sanscrito, que no entienden. I, si en esas formas se escondian defectos, los defectos también se reproducian, por ignorarse los principios que debian decidir si entre ellas i el fin habia necesaria relación. Así se cuenta de un prolijo sastre chino, que, encargado de hacer un uniforme para un almirante europeo, reprodujo el deteriorado modelo con tal exactitud, que hasta repitió los remiendos i postizos con cuanta habilidad le sugirió una observación tan infeliz como celosa, creyendo que en ellos existia intención i fuerza de significado.

No hai arte sin preceptos, ni ciencia sin principios; pero sin la ciencia que de los hechos se remonta a la noción de las causas, sin la filosofía que convierte en idea el sentimiento poético, las reglas para producir la belleza serán arbitrarias o exclusivas, porque no las habrá dictado la observación de los medios que conmueven el corazón i la fantasia. La invención no tiene reglas; pero los objetos que la invención puede combinar están sujetos a leyes que no es lícito infringir. El relojero puede modificar de mil maneras, a cual más ingeniosa i atrevida, esos portentosos mecanismos que miden el tiempo casi como los astros de los cielos; pero no le es dado contravenir las leyes de la palanca, de la gravitación i de la elasticidad. El poeta no tiene reglas para crear, pero no puede eludir los principios psicológicos del sér humano. Como el inventor conoce el mundo físico, el vate profundiza el mundo de la conciencia; pero ni uno ni otro conmoverán la sociedad con sus creaciones, si dirigen sus estudios a las fuentes de error, abiertas por el pertinaz estudio de lo accidental i contingente en teorias exclusivas.

¿Cómo, pués, las reglas del teatro griego habian de ajustarse a las exigencias de la escena española o a las necesidades de la inglesa? El poeta es, sin saberlo, el único estimado i digno adulador de las ideas dominantes, pues su misión parece ser la de hallar buenas i plausibles las pasiones contemporaneas. Los pueblos quieren a sus artistas, porque sus férvidos ditirambos resuenan al unísono con los sentimientos que adora la multitud. Los trágicos griegos, pues, así que en el altar erigido en el centro de la orquesta acababa la inmolación del toro de Baco, infiltraban en el pueblo soberano de Atenas el odio a la Monarquia i el dogma del fatalismo, por-

que estos sentimientos estaban en el corazón de los espectadores. La sátira de Aristófanes heria de muerte a las eminencias de Atenas, porque la democracia suele mirar con malos ojos a cuantos sobresalen entre las masas. Cuando el honor sugeria venganzas terribles al esposo ofendido, nuestros dramáticos no pudieron poner sobre la escena más que caballeros i damas, aquéllos adornados de valor i éstas de hermosura. SHAKESPEARE, testigo i actor en una guerra civil, compañera de una revolución religiosa i política de inmensos resultados, puso ante su auditorio, habituado a la sangre del cadalso i del combate, las borrascas del corazón i las tempestades del alma (1).

El maestro que escriba sobre los invisibles resortes i potentes móviles que agitan i conmueven la fantasia de los pueblos, tiene que encontrar el vínculo común de belleza contenido en las tragedias escritas para entusiasmar al pueblo fatalista i soberano de Atenas, i en los dramas imaginados para halagar la honra feroz i vengativa del caballero español en los tiempos de la casa de Austria, i para producir emociones en el protestante revolucionario de Inglaterra. Mal haria el preceptista que dijese: «El espectáculo teatral ha de empezar por un sacrificio en honor de Baco, i luego, para arrebatar, debe deprimir a los magistrados i a los sabios»; o bien: «para que el público se agolpe a las puertas del coliseo, haya en él damas tapadas, i lances i desafios.»

Ver mucho i sin pasión, no estimar por convenio ni deprimir por espíritu de sistema, despojarse del polvo de los partidos, i entrar, con mente clara i corazón no enfermo, en el santuario de las artes, de la historia de las literaturas i de la filosofía de las lenguas; hé aquí la faena de atleta impuesta al HUMANISTA que quiera hacerse digno de tal nombre.

¿Fueron así los del siglo pasado?

Cualquier sistema deferente a principios exclusivos i accidentales entraña la perturbación del mundo de la inteligencia, como el predominio de cualquiera de los principios de la atmósfera produce silencioso las epidemias i la muerte. En esa influencia deleterea hai grados, i ninguno más alto que la acción tóxica de las teorias incompletas referentes a la palabra, porque enervan el entendimiento, i lo esclavizan i sujetan, como grillos acerados de la libre emisión del pensamiento. Más vale un pueblo sin reglas sobre el modo de enunciar las ideas, que una asamblea de gramáticos i retóricos exclusivos. Las pasiones i los sentimientos prestarán elocuencia varonil i

(1) Lista

salvaje, i hasta sublimidad de expresión al hombre que ignora la existencia de las decisiones de los retóricos, mientras que éstos no serán osados a decir lo que sienten, como no exista entre sus troqueles una forma especial para enunciarlo. En el primer caso, no encuentra la expresión más límites que los de la imperfección e insuficiencia del lenguaje: en el otro no hai más medios de expresión que los de las formas de precepto. En aquél, cuando hai algo nuevo que decir, se inventan formas; en éste, consagradas las formas, es sacrílego tener algo nuevo que decir.

I el gran sacrilegio es estorbar la expresión de las nuevas savias del pensamiento. Libre sea la palabra humana; que la libertad corregirá los extravíos de la libertad. ¿Qué se ha conseguido con proscribir el libro de Copérnico, ni con la abjuración de Galileo, *coram vobis, corde sincero et fide non ficta, abjuro, maledico et detestor supradictos errores et hæreses?* ¿Qué ha logrado la prohibición de hablar mal de la tortura? Hacer víctimas sin cuento. Si la palabra hubiera sido libre, ¿cuándo los Parlamentos franceses habrian condenado las hechicerías? ¿Cuándo ¡horror! se habrian celebrado autos de fé?

Hai dos modos de hacer daño á las ideas: uno, la prohibición absoluta. Pero esto presta ocasión al contrabando i es estímulo acaso poderoso para la difusión de lo prohibido. El Czar ayudaba hace treinta años a la entrada de libros franceses en sus Rusias, imponiendo graves penas al comercio de importación. El otro medio no es tan poderoso, pero no carece de eficacia: extraviar las teorías del lenguaje. Si un déspota dispusiese del magisterio como dispone de sus tropas, haria bien en ordenar que todo razonamiento se hiciese con formas incompatibles con la emisión de la verdad. ¿Era posible el progreso con el gongorismo i la cultalatiniparla? ¿No sentimos hoi todos el daño que causan los poetastros contemporaneos infiltrando en las masas la futilidad, como si encontrasen placer en acabar con las esperanzas de lo porvenir? Un pueblo sensato no la admitiera ni pagara; pero ¿no da pábulo al corazón inclinado al vicio el espectáculo i la facilidad del vicio?

Luzán fué el primero que el siglo pasado con el peso de su autoridad, como de práctico i teórico, estancó de un modo decidido la doctrina de la acentuación castellana. Parece mentira que un hombre de aquel juicio encontrase en español sílabas largas i breves a la manera de las griegas i latinas, i concluyese necesariamente en la existencia de dáctilos i espondeos, anapestos i pirriquios. Pero ¡qué! Es imposible que encontrase con el oido lo que en las reglas admiraban sus ojos.

La verdad es que su afán de parecer humanista versado en las lenguas sabias, le hacia escribir en conformidad con Aristóteles i Quintiliano, sin cuidarse de ver si sus preceptos se hermanaban con la lengua en que escribia. Construia barcos de remeros para un pueblo en cuya arquitectura naval hai que contar con el cañón rayado i la coraza de hierro. Encontraba que los buques de hélice eran trirremes invencibles. Su argumento era éste: los antiguos navegaban con el remo, los modernos navegan con la hélice; siempre la navegación es la misma; luego el barco de hélice tiene que ser de necesidad un buque de tres órdenes de remos. I ¡oh poder del convencionalismo! si el hexámetro estaba compuesto de dáctilos i espondeos formados de largas i de breves, breves i largas habia de tener el endecasílabo castellano, i espondeos i dáctilos entrarian en su constitución.

Luzán ha tenido pocos sectarios: ni aun Hermosilla, que también veia en todo espondeos i pirriquios, yambos i coreos. Los modernos prosodistas van siguiendo otro camino; pero ¿quién no descubre en ellos resabios de las largas i breves de Luzán; de piés, de graves i de agudos (!),... todo conforme con la antigüedad métrica, nó con principios i acepciones nuevas? En los más revolucionarios se descubre el despecho que les produce el haberse perdido aquella delicadeza (!) de concepción que sabia imaginar los barcos de remeros.

I, si esto pasaba con un hombre del mérito de Luzán, ¿cómo extrañar que haya habido quienes sostengan que nuestro *acento* es una *canturia* especial, por el estilo de la que nos imaginamos como correspondiente con la etimologia *ad cantus (lo que acompaña al canto?)*

¿Cómo admirarnos de que otros prosodistas creyeran que nuestro acento era la *cuantidad* de griegos i latinos?

¿Cómo pretender que sus teorias sobre las vocales no fuesen a veces tan absurdas, cuando, en vez de acudir al experimento, se dejaban arrebatar por los caprichos de la fantasia, para saber cuál fué la primera vocal pronunciada por Adán i cuál por Eva?

¡Tan dislocado está el problema, que ni aun palabras hai con que enunciarlo!! Todas las voces que componen la tecnologia prosódica se encuentran impregnadas de su origen griego de tal modo, que para hablar con precisión sobre el asunto, se necesita evitar el tecnicismo admitido i prepararse otro nuevo. ¡Tan adherido permanece el significado actual a su expresión originaria! Mientras que teatro fué sinónimo de fiestas a Baco, los Padres de la Iglesia tuvieron que anatematizarlo.

Largas i *breves* son unas veces sinónimos de *graves* i *agudas;* otras nó: *fuerte* i *suave* no se refieren siempre a los grados de intensidad: *pausa* i *cesura* se confunden o no se deslindan filosóficamente: *lento* i *rápido* no se distinguen: *alto* i *bajo* no significan relación de vibraciones: el ACENTO es condición que, a veces, parece no ser la ESENCIA del verso: el *acento*, en fin, es el *opprobrium et crux grammaticorum.*

La etimología, a cuya luz quedan descifrados tal vez los más obscuros problemas lingüísticos, históricos i morales, ocasiona en este caso más perjuicio que utilidad. Con frecuencia es preciso no atender al origen de las fuentes para conocer las virtudes actuales de las aguas. Lo que, atendiendo al origen, es un contrasentido, una aberración o un disparate, admitido tal como el uso nos lo presenta es precioso elemento de expresión de que no podemos absolutamente prescindir. ALAMEDAS llamamos a ciertos paseos donde no existe ni un *álamo.* CUARENTENA de *siete* dias es frase técnica de la sanidad, i pocas habria más desatinadas si parásemos mientes en lo que cuarenta significa. «En la OCHAVA *diez* te espero» es modo corriente de dar citas para las plazas de toros. Si SENEX significa viejo, deberian caminar mui agobiados nuestros aún nó canos senadores. Las GACETAS son hoi hojas de papel, nó monedas de metal. El acto de PAGAR no supone que el que *paga* reside necesariamente en una agrupación de casas apartadas de una ciudad *(pagus,* aldea); ni RICO implica que el hombre opulento sea propietario de extensos territorios *(reich);* ni PECULIO quiere decir abundante en ganados; ni CALCULAMOS con piedrezuelas de mármol como las viejas cuentan con garbanzos o con habas; ni los Sumos PONTÍFICES hacen ni han hecho *puentes,* ni celebran en ellos sacrificios, ni presiden al cuerpo de sacerdotes pontoneros; ni VITELA indica que el papel se prepara con pieles de *becerro;* ni el PERGAMINO nos viene de *Pérgamo:* ni MÚSCULO significa *ratonzuelo;* ni PASCUA recuerda el *paso* del ángel percuciente; ni las VIÑETAS tienen la forma de las hojas de la *vid;* ni el QUILATE nos traslada a la *Meca;* ni los que usan ZARAGÜELLES han oido hablar de los opulentos sátrapas de Babilonia; ni la lúgubre voz CEMENTERIO nos recuerda la ansiada tranquilidad de un sueño reposado (1).

Si las voces de que hacemos uso en prosodia son griegas o latinas, si se inventaron para satisfacer a las necesidades de la versificación en las lenguas sabias, i si la naturaleza de sus sílabas era diferente de la estructura de las nuestras, ¡qué

(1) Véase el cap. IV, tomo I, de mi obra ARQUITECTURA DE LAS LENGUAS.

mucho que el tecuicismo antiguo, estrictamente tomado, no sirva para lo moderno!

Esta sencilla consideración de buen sentido habria orillado la cuestión; pero el espíritu de sistema pone vendas en los ojos.

Ya estamos lejos del frenesí que excitó el Renacimiento, i ahora no podemos concebir cómo Bembo, entusiasmado con las bellezas de la antigüedad pagana, hizo decir a León X que era Pontífice por decreto de los altos dioses, *se Deorum immortalium decretis factum esse Pontificem*, ni cómo la Inquisición, que consideraba herejes a los astrólogos i alquimistas, dejaba que llamase a Jesucristo *Heroem*, a la Virgen *Deam Lauretanam*, a la excomunión *interdictionem aquæ et ignis*, al cielo *Olympum*, al infierno *Erebum*, a las almas justas *manes pios*, al agua bendita *lustralibus undis*...

Sanázaro dió un paso más, i, tratando un asunto tan cristiano como el parto de la Virgen, mezcla indecentemente las verdades de la fé con las fábulas de la mitologia. La Santa Virgen estaba leyendo las *Sibylas* cuando se le apareció el ángel San Gabriel. Abraham, Isaac i Jacob tiemblan de alegria, porque van a repasar el Aqueronte i a dejar de oir los incesantes ladridos del Cancerbero...

El erudito obispo de Cremona, el venerable Vida, en su *Christiada*, hace que San José i después San Juán, cuenten a Pilato toda la historia de Nuestro Señor en el momento de la Pasión, cometiendo un espantoso anacronismo a trueque de calcar la *Eneida*. El Dios Padre se llama *Nimbipotens*, *Imbripotens*, *Regnator Olympi;* Nuestro Señor es siempre *Heros;* este *Heros* se encuentra en el desierto, privado durante tres dias de los beneficios de *Ceres;* las *Euménides* atizan contra él el odio de los fariseos, i las *Gorgonas*, las *Esfinges* i los *Centauros*, las *Hydras* i las *Chimeras*, hacen que los judios se resuelvan al deicidio. En fin, el Pan de la Eucaristia se llama *sinceram Cererem* (1).

Esta profanación de la religión cristiana se ve en todos los poemas de la época, escritos por hombres que se tenian por católicos fervientes. ¿Cómo empieza el *Telémaco*, obra que aún se pone en las manos de la juventud? Pintándonos inconsolable por la huida de Ulises a la misma diosa que en el acto se está ya enamorando del hijo de su amante. El incesto a sabiendas, para el arzobispo de Cambray no era merecedor ni aun siquiera de los horribles tormentos que la tragedia griega se complace en acumular sobre aquel Edipo desgraciado, víctima del fatalismo. Los años de gracia habian corrido en vano para los fanáticos del Renacimiento.

Si los delirios del frenesí greco-latino no perdonaban ni aun

(1) P. Gaume.

su indubitado dogma, si las palabras impregnadas de sensualidad pagana se aplicaban al Dios espiritual e incorporeo, si los poetas más cristianos escribian sus epopeyas con la sangre de los antiguos sacrificios, ¿podriamos esperar racionalmente que los preceptistas escapasen de la epidemia universal?...

I, siendo esto así, ¿habrá quien tache de inmodestia i jactancia al crítico temeroso que, recusando tanto delirio i olvidando la etimología, busque a la luz eléctrica de la observación la no encontrada clave del problema? Por otra parte, ¿no debe animarle la consideración de que camina en hombros de sus predecesores i que, como un enano colocado en los de un gigante, tiene que descubrir más dilatado el horizonte (1)? ¿No sabe además cuáles son los caminos que no conviene seguir? ¿qué regiones no tiene que explorar? ¿No coge, en fin, a la boca de la mina el granito argentífero, sacado ya de las profundidades de la tierra por el rudo trabajo de los otros? El minero no logra ver el riel de acendrada plata que el metalurgista consigue sacar de los crisoles. Pero ¿qué seria del arte de la metalurgia sin el ímprobo trabajo del minero? Por otra parte, ¿quién ignora el cambio que la acción de los dos mil años corridos de Aristóteles acá ha introducido en la significación de las palabras, de modo que ya nos es imposible entender en su sentido original las expresiones científicas más importantes: alma, movimiento, generación, elemento, figura, forma, naturaleza, propiedad,...

En resumen:

Delirios insensatos en favor de las obras del Renacimiento;

Deferencia ciega a las autoridades griegas i latinas;

Convencimiento inmotivado de la imposibilidad de un *más allá*;

Ignorancia absoluta de las ciencias naturales;

Hé aquí las causas de nuestro atraso literario, i el origen de todos los errores en materia de Prosodia i de Versificación.

---

(1) Grove.

LIBRO I

VOCALES Y CONSONANTES

LIBRO I

VOCALES Y CONSONANTES

CARTA I

Mi querido amigo i antiguo discípulo:

Con el mayor placer he recibido tu carta, en que me recuerdas la mejor época de mi vida, cuando yo estaba dedicado a la enseñanza, i solo pensaba en la adquisición de nuevos conocimientos i en el mejor modo de transmitirlos. ¡Mentira me parece ahora que la política me arrastrara en su torbellino i me hiciera cambiar de ocupaciones!

Pero dejémonos de estos recuerdos de mejores dias, i vamos al asunto que me consultas.

Estás en lo firme. Puesto que desean saber mi opinión esos amigos tuyos con quienes has mantenido el debate cuyos pormenores me detallas i puntualizas, puedes confirmarles resueltamente que, como tú, estoi en que la falta de conocimientos generales de la admirable ciencia de la Acústica es el origen de las falsas ideas que, en general, muchos hombres instruidos se han formado del sistema fonético de las lenguas. I hasta puedes decir a tus camaradas que, sin necesidad de recurrir a obscuras integrales, ni aun siquiera a las fórmulas algebraicas más sencillas, puede darse clara idea, precisa i mui suficiente de tan complicada como interesante

ciencia a cuantas personas tengan buena voluntad i algún entendimiento.

Las fórmulas sirven para demostrar; pero, demostrado un principio, cualquiera puede comprenderlo si presta atención i no carece de capacidad.

Mas no ha de pasar de ahí quien carezca de conocimientos científicos. Si algo se le resiste, i quiere ahondar en el asunto hasta conocer sus fundamentos todos, entonces ha de ponerse a estudiar las matemáticas, pues sin ellas no cabe demostrar las leyes principales del sonido.

Verdaderamente no era facil a mediados del siglo dar idea científica de la fonación.

¡Cosa rara!

Han sido necesarios todos los recursos de la ciencia moderna para descifrar satisfactoriamente el fenómeno de ocurrencia más frecuente desde los primeros meses de nuestra vida: el fenómeno diario de la emisión de los SONIDOS VOCALES DE LA VOZ HUMANA.

Pero, una vez descifrados los enigmas del sonido, a la ciencia hai que acudir para explicarlos. Ya no es lícito desbarrar.

Los gramáticos, antes, señalaban, todo lo más, condiciones externas del fenómeno, o bien daban por razón vaguedades inconsistentes, o llegaban hasta a emitir las más caprichosas opiniones. Así, por ejemplo, decian de la A que es «la vocal de sonido más lleno,» que se pronuncia «abriendo la boca, estando la lengua, labios i dientes quedos, i dejando salir libre la respiración sonora.» ¡Como si los dientes se movieran alguna vez para pronunciar los sonidos hablados, o la boca estuviese acaso cerrada para la emisión de las demás vocales!!

Covarrubias llegó hasta aseverar que, en el momento del nacer, los varones dejaban oir el sonido de la A, porque esta letra es la inicial del nombre de Adán, i que las hembras emitian el sonido de la E, por ser la E la letra inicial del nombre de Eva; i otro soñador daba por cierto que, a la vista del Altísimo, en cuanto Adán habló, articuló el sonido de la A.

En los comienzos de la filología indo-europea se consideró a la A como el sonido *natural por excelencia*. La A, la I i la U fueron tenidas por las vocales *primitivas* del lenguaje de los hombres; porque sólo ellas aparecian como vocales constituyentes, así en el sauscrito como en el gótico antiguo; de donde se dedujo que la primitiva (?) lengua indo-germánica únicamente poseyó estas tres vocales; pero hoi está demostrado que esa lengua poseia la *e* i la *o*, además de la *a*, la *i* i la *u;* de modo que ya nadie llama a la A la vocal más *natural*, ni más *noble* i *antigua*.

Sólo desde que el insigne HELMHOLTZ dió a luz sus trabajos grandiosos, el sonido de la A, lo mismo que el de las otras vocales, encuentra explicación satisfactoria en la ciencia de la ACÚSTICA i entre los fenómenos del TIMBRE.

Ya ves, querido discípulo, que sin el estudio del TIMBRE no es posible tener cabal idea del sistema fonético de las palabras.

Dí, pués, a tus amigos, que mis convicciones coinciden con las tuyas, i que sin conocimientos de Acústica no cabe explicar la fonación.

I adiós. He recibido con mucho gusto tu carta; veo con suma satisfacción que siempre te interesan las cuestiones del lenguaje i de los versos; te aseguro que no me causará nunca molestia el que acudas a mí cuando te ofrezca dificultades esta clase de cuestiones; i quedo tuyo afectísimo.

CARTA II.

Querido amigo i discípulo:

Ayer llegó a mis manos tu carta, contestación a la mia, i en verdad que me deja perplejo el deseo manifestado por tus amigos de que yo les indique obras en que poder estudiar la teoria de las vocales de un modo completo i elemental. No me ocurre en este instante ninguna que se ajuste a tal programa; i mayor es mi dificultad si atiendo a lo que me dices respecto a la ignorancia científica de tus camaradas, que carecen de toda idea de los fenómenos acústicos.

Hacer yo un Epítome de lo más necesario (como me pides a través de retóricas i piropos innecesarios), es empresa que me pone los pelos de punta, i nó porque la crea yo difícil, pues ya existen muchos libros buenos a que acudir, sino porque se necesita tiempo, i, sobre todo, voluntad de ponerse a ese trabajo.

I no tengo ahora de la una ni del otro. Sin embargo, si tus amigos quisieran aguardar al mes que viene, tal vez pondria yo manos a la obra, porque, para entonces, dispondré de algunos ratos; i de aquí allá iré acaso haciendo ganas, i habituándome a una idea que me causa horror ahora.

Tuyo, etc.

CARTA III.

Querido discípulo:

No creas que me convences con tus argumentos.

I, sin embargo, no sé cómo negarme a tus exigentes preguntas. Ya que tanto te empeñas, veré de ponerte por escrito las ideas más precisas sobre los fenómenos de la fonación, para que puedas transmitirlas a tus curiosos amigos. Naturalmente, yo no haré más que ordenar con ese fin lo expuesto por otros Autores. Nada original busques en mi trabajo, fuera de la ordenación de las ideas.

Dos cosas, ante todo, hai que saber en Acústica:

1.° En general, cómo suenan los cuerpos elásticos;

2.° I, en particular, cómo suenan por influencia.

I ya que, según vuelves a decirme, tus amigos, *a fuerza de literatos*, se han abstenido religiosamente de meterse en casa ajena para averiguar las cosas de la física, veré de ingeniarme lo mejor que me fuere posible, a fin de que logres hacerles comprender la esencia del asunto.

Entremos en materia con algunas generalidades.

1.° *Cómo suenan los cuerpos elásticos.*

Imagínate sujeta por sus dos extremos una cuerda de guitarra, i suponla tirante i en reposo.

Mientras esté en quietud no sonará; pero, si la sacas de

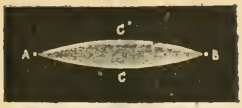
su posición, tirando de ella, por el centro, v. gr., hacia un lado cualquiera i la abandonas bruscamente, entonces con los oidos percibirás un sonido, i con los ojos verás un movimiento (especialmente si la cuerda es larga i está poco estirada); pues, siempre que esto se hace, el centro de la cuerda vuelve rápidamente a su primitiva posición de reposo, por supuesto sin pararse en ella; antes bien continua su marcha, pasando mucho más allá al otro lado; desde donde en seguida retrograda hacia la posición de reposo primitiva, para pasarla, i llegar próximamente hasta el sitio de donde partió; del cual se alejará de nuevo como antes para retrogradar en seguida... i así sucesivamente, hasta que las resistencias (especialmente las del aire) apaguen el movimiento de vaivén, i la cuerda quede en reposo, como estaba al empezar.

Vamos ahora a otro punto.

Si se sujeta un carbón ardiendo por medio de un alambre de cuya lazada sobren algunos centímetros, i si, por el extremo libre, como centro, se hace girar al carbón por el aire en un plano vertical, el ascua describirá una circunferencia luminosa, que los ojos verán como continua; por más que sea imposible que el carbón pueda encontrarse en cada punto de la curva más que un brevísimo instante, i nó en todos a la vez.

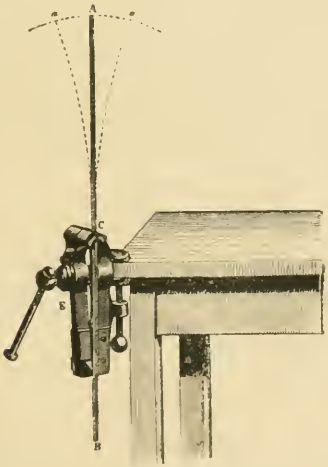
Esta aparente continuidad de la circunferencia ignea depende de que las impresiones luminosas duran en el ojo unos cuantos momentos; de suerte que, cuando el carbón vuelve al punto de partida, no ha transcurrido aún el tiempo necesario para que desaparezcan del órgano visual las impresiones luminosas que el ascua causó durante todo su trayecto circular.

Ahora bien: por causa de la persistencia de las imágenes en la retina, los movimientos de vaivén de la cuerda de que acabo de hablarte no se ven individualmente i uno a uno, sino todos juntos i a la vez; por lo cual la apariencia de una cuerda larga i poco tensa es, mientras suena, la de un huso translúcido, como representa la figura 1.ª



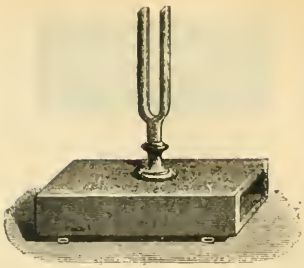
A B, longitud de la cuerda.
C C', amplitud máxima de la vibración.

Por la misma razón, una varilla, sujeta por uno de sus extremos, aparece por el otro extremo libre, cuando suena, en forma como de abanico (fig. 2),



A B, varilla vibrante.
C, quijadas del tornillo que la sujeta.
E, tornillo.
a a', amplitud máxima de la vibración.

i lo mismo las ramas de un diapasón (fig. 3).



Ahora que tan de moda está (i con justo motivo) lo que ha dado en llamarse *física sin aparatos*, conviene decir que con cualquier hilo puedes hacer las observaciones atribuidas en lo anterior a una cuerda de guitarra. Si sujetas el extremo de un hilo de coser a cualquier cosa fija, por ejemplo, a la llave de una puerta, si pasas el otro extremo por encima del espaldar de un sillón i si atas a este segundo extremo un peso capaz de estirar el hilo sin romperlo, en cuanto saques al hilo de su posición de quietud, *oirás* un sonido i *verás* el huso translúcido que acabo de mencionar.

Los cuerpos elásticos suenan, pués, cuando sus moléculas ejecutan movimientos de vaivén como los acabados de describir, i que más adelante te especificaré, pues ahora no aspiro más que a presentar ideas mui generales.

Esos movimientos moleculares de vaivén se llaman *vibraciones*.

2.° *Cómo suenan por influencia los cuerpos elásticos.*

Esto será asunto de mui detenidas explicaciones. Por el momento baste lo siguiente:

Álcese la tapa de un piano; levántense los apagadores; cerca de las cuerdas cántese vigorosamente una nota cualquiera, i en el acto se oirá que suenan muchas cuerdas del instrumento, sin haber sido tocadas las teclas correspondientes.

Llámanse «*sonidos por influencia*» los producidos por otros sonidos a distancia.

El conocimiento de estos sonidos por influencia es imprescindible para saber el de las vocales.

I adiós por hoi.

Tu afectísimo.

CARTA IV

Mi buen discípulo:

Antes de seguir adelante nos sale al paso una gravísima dificultad, dependiente de llamarse vulgarmente *sonido* lo mismo al fenómeno de las vibraciones externas de las moléculas de los cuerpos elásticos, que a la modificación interna producida en nosotros por esas vibraciones exteriores.

I, como los fenómenos de nuestra conciencia son tan distintos de los del mundo exterior, necesario es deslindar unos i otros.

Un sonido es, *fuera de nosotros*, una serie de vibraciones, un tremor del cuerpo sonoro. Con los ojos vemos las pulsaciones de las cuerdas gruesas cuando vibran; con los dedos sentimos el tremor invisible de un vaso que suena.—*Fuera de nosotros*, lo que se llama SONIDO es una VIBRACIÓN.

En nosotros ya es otra cosa: las vibraciones externas nos causan una SENSACIÓN especial, correlativa sin duda con el fenómeno exterior, pero distinta de él: el cuerpo sonoro VIBRA: nosotros NÓ VIBRAMOS. El tremor externo modifica, pués, nuestra sensibilidad, correlativamente de cierto con las tales pulsaciones exteriores, pero originando en nuestro interior otros fenómenos de orden mui distinto, pues lo que en nosotros pasa no es lo que pasa en el exterior.—Dentro de nosotros lo que se llama SONIDO es una SENSACIÓN.

I, si esta disparidad existente entre el fenómeno externo i la modificación interna, causara extrañeza a tus amigos,

diles que semejante discrepancia no es particularidad propia del sonido.

Hoi ninguna persona de instrucción puede fundadamente considerar las modificaciones SENSIBLES, experimentadas en nuestro sér, como signos i representaciones de SEMEJANZA. Sólo a los sujetos de escasa educación científica les es lícito creer que, por ejemplo, los sonidos i los colores están en los cuerpos que decimos sonoros o brillantes. Creemos, sí, que hai objetos en el mundo exterior, i que esos objetos nos modifican; pero a la convicción del pensador educado aparece patente que lo que ocurre en nosotros, no es lo que pasa en el exterior; i que nuestras modificaciones sensibles son sus SIGNOS solamente.

Los signos son, unos de *semejanza*, i otros nó. Un retrato es signo que semeja su original: el modelo de una máquina la semeja i representa.—El pabellón nacional representa a la Nación, pero nó la semeja. Las palabras *luna*, *lune*, σελήνη, *Mond*, *moon*... son indudablemente *signos*, pero que en nada se parecen al satélite de nuestro globo...

A esta segunda clase pertenecen nuestras sensaciones...

Oigamos al sentido común.

Nuestra convicción es que, fuera de nosotros, hai movimientos, i que en nuestra conciencia existe *correspondientemente* lo que llamamos sensación; fenómeno interno, *correlativo* sin duda con el considerado como externo, pero de ninguna manera *semejante* a él. Repitamos o ampliemos lo ya dicho; que en ello ganarán nuestras nociones sobre el gran problema de LA EXTERIORIDAD.—Una aguja se hinca en mi mano, perforándome la epidermis: fuera, hai un *movimiento:* en mi conciencia un *dolor*. Lo que en mí pasa no es lo mismo que lo que ocurre en la aguja: a la aguja *nada le duele*.—Un harpa me agrada con dulcísimas notas: fuera de mí hai vibraciones en las cuerdas del instrumento musical; es decir, *movimiento:* en mi conciencia hai sensación de sonido: yo oigo: el harpa no oye: yo siento placer: el harpa no siente nada.—Una rosa despide minutísimas partículas aromáticas que bom-

bardean mi aparato olfativo (1): fuera *movimiento:* en mí, sensación agradable de olor: la rosa no tiene la facultad de oler ni de sentir agrado.—Un cuerpo me parece violeta: es que 728 billones de vibraciones luminosas especiales hieren por segundo la retina de mis ojos: fuera de mí hai vibraciones del éter apenas concebibles; esto es, *movimiento:* en mí sensación de color; yo veo: el cuerpo violeta no vé: *et sic de ceteris.*

El estado de nuestra sensibilidad nos hace formar conceptos equivocados de las cosas.—A la mano que ha tocado hielo parece caliente el agua común, la cual resulta fria para la mano que ha estado cerca de una plancha a gran temperatura.—Hai personas que, sin ser ciegas, no distinguen los colores, el rojo especialmente; i hai otras que no perciben el canto de los grillos, sin ser sordas.

El sonido *fuera de nosotros* es, pués, un movimiento vibratorio de la materia; o, mejor dicho, es el movimiento alternado i repetido de las partículas de un cuerpo material i elástico, cuando separadas de su posición de equilibrio vuelven a esa posición por la fuerza de su elasticidad, pasan más allá de ella, en virtud de la velocidad adquirida, hasta perderla toda; i luego, en sentido contrario, retrogradan hasta el sitio de donde partieron. I *en nosotros* el sonido es la sensación producida por la repetición de esos movimientos de carácter pendular.

Más brevemente aún:

El sonido en nosotros es una modificación de nuestro sér psíquico:

I el sonido en los cuerpos elásticos es un movimiento vibratorio transmitido al oido por una serie no interrumpida de medios ponderables elásticos.

---

(1) Hai quienes quieren explicar los olores por VIBRACIONES *sui generis*; i, si así fuera (lo que no esta probado), la nueva explicacion no variaria la esencia del signo: entonces, esa VIBRACIÓN *sui generis* seria signo, pero nó de *semejanza.*

El profesor LECLERC, en el *Cosmos*, sostiene con buena argumentación, que los olores *fuera de nosotros* son *movimientos vibratorios* producidos por la oxidación de las emanaciones que salen de los cuerpos odoríferos; i que nuestro órgano olfativo no percibe esas emanaciones, *sino sus movimientos vibratorios.* —El olor en esta teoria es análogo al sonido i a la luz *fuera de nosotros.*

Esta definición es casi la clásica de ARISTÓTELES:

> Γίνεται δ'ὁ κατ' ἐνεργείαν ψόφος ἀεί τινος πρός τι καὶ ἐν τινι· πληγὴ γὰρ ἐστιν ἡ ποιοῦσα.

> El sonido en acto se produce siempre de un cuerpo hacia otro i en algún otro, un choque lo determina.—ARISTÓTELES: *Del alma,* VIII, 2.

Formada, pués, idea de lo que es el sonido dentro i fuera de nosotros, doi de mano a esta carta. Otro dia seguiré, cuando tenga tiempo.

Tuyo afectísimo.

CARTA V

Querido discípulo:

Creo que con lo dicho en mi carta anterior no habrá ya inconveniente en hacer uso de la voz «SONIDO» (según el uso vulgar), ya para expresar los fenómenos vibratorios de los cuerpos en el exterior, ya las modificaciones producidas por ellos en nuestro interior. El buen sentido sabrá suplir las dificultades que, de cierto, resultan de emplear una misma voz en acepciones tan distintas.

I ahora continuemos nuestro suspendido análisis.

Los movimientos descritos de las cuerdas, de la varilla, del diapasón, i todos los análogos, se llaman PENDULARES, por ser fenómenos del mismo orden que los de un péndulo cualquiera.

En efecto, si sacas de su posición de reposo *(o de equilibrio estable)* el péndulo de un reloj, haciendo que describa, subiendo, un arco hacia la derecha, por ejemplo, i, si desde allí lo dejas ir, el péndulo, por su gravedad, se mueve bajando hacia su primitiva posición; en su descenso adquiere velocidad; i, por virtud de esa velocidad adquirida, pasa a la izquierda, subiendo por este lado hasta una altura igual (o casi) a la altura de donde partió; allí cesa su movimiento ascensional, i en seguida retrograda, bajando hacia la posición de equilibrio: con el nuevo descenso vuelve a adquirir velocidad, i, en virtud de esa velocidad, asciende hacia la derecha hasta el punto de que partió. De allí vuelve a bajar... i los fenómenos se repiten indefinidamente en el mismo orden que te acabo de enumerar,

hasta que los rozamientos del aire i del cuchillo de suspensión producen la quietud.

Estos movimientos pendulares o de vaivén se llaman técnicamente OSCILACIONES o VIBRACIONES (1), según ya te indiqué.

Pero todo movimiento de vaivén no es una *oscilación* o *vibración*.

En una máquina de vapor, el émbolo, empujado a presión plena, va constantemente de un lado para otro; i, sin embargo, ese continuo ir i venir no es *vibrar*. El émbolo se dirije desde uno de los fondos del cilindro hacia el otro con velocidad creciente, i retrograda lo mismo; por manera que carece de las condiciones precisas de todo movimiento pendular, que consta de dos períodos: uno en que el péndulo desciende adquiriendo fuerza i aumentando su velocidad; i otro en que asciende gastando toda la fuerza adquirida i acumulada en el descenso, i perdiendo toda la velocidad entonces adquirida.

El movimiento pendular es evidente (i hasta visible) en la varilla sujeta por uno de sus extremos o en las ramas de un diapasón (figs. 2 i 3).

La clase de oscilaciones de estos cuerpos es del mismo orden que la de un péndulo; i no hai más diferencia que en el origen de la fuerza a la cual se deben los movimientos de vaivén. En el péndulo los causa la fuerza de la gravedad; i en la varilla i en el diapasón la fuerza que obliga a las moléculas a mantenerse en determinada posición, cuando nada las perturba o contraria. I lo mismo, aunque no se vea tan claramente, pasa a la cuerda en estado de tensión. Su elasticidad ha sido contrariada al sacarla de la posición de equilibrio; i esa elasticidad produce las vibraciones en dos períodos análogos a las oscilaciones de un péndulo.

Determinemos ahora dos voces de empleo indispensable.

El tránsito de una molécula, desde el punto de su mayor desvío hasta el más opuesto, constituye una VIBRACIÓN SIMPLE.

---

(1) Tratándose de los movimientos alternados de un péndulo, los físicos prefieren el nombre de «*oscilaciones*» i usan el de «*vibraciones*» cuando tratan de las pequeñas excursiones alternadas de una cuerda, i en general de un cuerpo cualquiera elástico sacado de su posición de quietud o de equilibrio.

I, cuando la molécula vibrante parte desde el punto de su mayor desvío i vuelve a él, se dice que la VIBRACIÓN es DOBLE.

El viaje, pues, completo de ida i vuelta, constituye una *vibración doble*. I en el de ida sólo, o el de vuelta solamente, consiste la *vibración simple*.

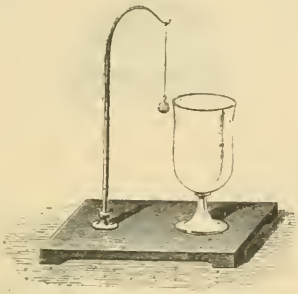
La distancia de una molécula desde el punto de su máximo desvío hasta el opuesto en un determinado instante, se llama AMPLITUD *de la vibración en ese instante*. I que la extensión de las amplitudes es variable, no necesita demostración: es de evidencia. Una lámpara suspendida de la bóveda de una iglesia, i separada de su posición de equilibrio, empieza sus oscilaciones con una cierta amplitud, que cada vez va haciéndose menor, hasta que la lámpara deja de oscilar. Lo mismo pasa con las vibraciones: su amplitud va disminuyendo desde que empiezan hasta que acaban.

Las oscilaciones de un péndulo son isócronas. Las vibraciones de los cuerpos sonoros *(vibrantes)* lo son también.

Como recordarás, este isocronismo de las amplitudes pendulares fué descubierto por GALILEO, cuando era aún mui joven, observando las oscilaciones de una lámpara colgada de la bóveda de la Catedral de Pisa.

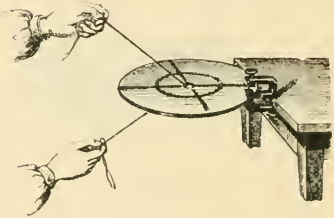
El isocronismo es una propiedad de todos los sistemas elásticos que, estando normalmente en equilibrio, pueden salir de él por una causa suficiente. Los movimientos de ida i vuelta de cualquiera de sus moléculas se verifican todos en el mismo tiempo, sea la que fuere su amplitud (no siendo ésta exagerada); i si hai alguna aceleración, es tan exigua, que se hace totalmente imperceptible. Lo mismo si hai retardo. A dudarlo tus amigos, cuélgales un peso de un hilo largo en lo alto del marco de una puerta; hazles contar el número de oscilaciones durante cada segundo hasta que el peso se quede parado, i observarán que no hai diferencia perceptible entre los tiempos invertidos por las oscilaciones de mui corta amplitud i los tiempos invertidos por las de mayor extensión (con tal de que éstas no sean, como antes observé, de una longitud exagerada).

A veces no se distinguen las vibraciones a la simple vista; pero se perciben por otros muchos medios. Si haces sonar un vaso de cristal, percibirás sus vibraciones por el tacto al apagar el sonido. Otras veces se perciben las vibraciones por sus efectos. Si acercas una ligera plomada a un vaso, a un diapasón,... no bien los hagas sonar, la plomada será despedida por los tremores invisibles de estos cuerpos sonoros. (Figs. 4 i 5.)



Si en las cuerdas de un piano pones a caballo tiras de papel, estas tiras saltan i son despedidas en cuanto suenan las cuerdas.

Si sujetas láminas metálicas espolvoreadas de arena, como manifiestan las figuras 6 i 7, i haces sonar estas lámi-



nas, rozándolas, por ejemplo, con un arco de violín, con una cuerda, etc., la arena se moverá formando figuras especiales, por efecto de las vibraciones de las placas.

En ciertas condiciones (1) las llamas de gas de un salón de conciertos ejecutan movimientos, saltos i corcovos extraordinarios, particularmente con las notas del violoncelo.

La llama en forma de ala de murciélago (alimentada por un pequeño gasómetro a mayor presión que la de los gasómetros del alumbrado público) se alarga i divide en siete lenguas, siempre que un martillo descarga un golpe sobre un yunque, aunque éste se halle algo lejano (fig. 8).

---

(1) Para ser sensible una llama de gas, debe, por efecto de una presión suficiente, estar a punto de producir esos sonidos que, a veces, se oyen salir de los mecheros de gas al escaparse el flúido con violencia. Por supuesto, que la sensibilidad de una llama de gas depende de la forma del mechero i de otras muchas circunstancias hoi mui estudiadas i conocidas.

Una llama larga, recta i mui luminosa, se abate perdiendo to do su brillo al ruido de un manojo de llaves (fig. 9).

Cada una de las vocales la afecta de un modo diferente: la *u* no ejerce influjo sobre ella: la *e* la sacude i estremece: la *a* la aplasta: la *s* la aterra completamente. Ciertas llamas son más sensibles a los souidos sordos que a los mui penetrantes: con otras pasa lo contrario. En unas ocasiones la vibración alarga las llamas, en otras las acorta...

Acaso crean tus amigos que me detengo demasiado en la enumeración de estos fenómenos; pero es tanta la importancia del estudio de las vibraciones realizadas por las partículas de los cuerpos elásticos, especialmente las de los flúidos, que cuanto de trascendental se sabe de los fenómenos de la luz i del sonido tiene su clave en la teoria matemática de las vibraciones. Así, pués, por mui extenso que lo dicho pueda parecerles, diles que eso es bastante menos todavia que el conocimiento del *a b c* para quien empieza a deletrear.

Pero... los cuerpos sonoros (vibrantes), regularmente están lejos de nuestros oidos. ¿Cómo, pues, llegan las vibraciones a nosotros?

Por el intermedio del aire o bien de algún otro medio elástico ponderable. Si entre el cuerpo vibrante i nuestro oido faltara una serie no interrumpida de medios ponderables, no habria sonidos para nosotros, aunque fuera de nosotros existiesen potentes vibraciones.

I, en efecto, esto es lo que pasa.

Suspéndase de un hilo una campanilla (fig. 10);

S, campanilla.
A, armadura metálica para sostener el globo.
D, llave para interceptar la comunicacion del globo con la máquina pneumática
B, tornillo para asegurar el aparato a la maquina pneumatica.

cuélguese dentro de un globo de vidrio: extráigase de este globo el aire por medio de una máquina pneumática; i, aunque agitemos la campanilla, no llegarán sus vibraciones a nosotros. Déjese luego entrar el aire i al punto las oiremos.

No es sólo el aire el vehículo ordinario de la transmisión del sonido (1). Si en el globo de cristal vacio de aire se deja entrar otro gas, al punto oiremos las vibraciones de la campanilla. En el agua se oye mui bien. Los peces huyen al menor ruido. O, si están domesticados en estanques o en esteros, vienen cuando se les silba, para echarles de comer.

Los sólidos elásticos conducen mui bien el sonido (esto es, las vibraciones). En la guerra, los soldados, tendidos con la oreja pegada al suelo, distinguen el pisar de los caballos que pasan a gran distancia, el ruido de los carros i de las cureñas, el estampido de los fusiles... i no hai que decir el tronar de los cañones.

Si se toca con las barbas de una pluma el extremo de una mui larga viga de pino, el roce de la pluma se percibe con toda claridad aplicando el oido al otro extremo.

Sólo es necesaria una condición para la propagación de las vibraciones: es preciso que los *inter-medios* transmisores sean elásticos. Si no lo son, como el aserrín o el algodón,... el vibrar no se transmite. Así, los tapices extinguen los ruidos, i un cortinón espeso, colocado delante de una puerta, no deja oir en una habitación lo que se dice al otro lado.

El sonido, pués, no se propaga en el vacio (2): si entre el oido i un cuerpo vibrante no existe un medio ponderable, las vibraciones no se oyen. Los espacios celestes están desprovistos de medios ponderables, i, siendo esto así, ni la ruina de un mundo, ni el cataclismo más espantoso serian oidos del resto del universo (3).

Tu amigo afectísimo i viejo maestro.

---

(1) *Transmisión del sonido* es la frase consagrada para expresar lo que en realidad es *transmisión de vibraciones*

(2) Lo que con esta frase se quiere decir es, que las vibraciones de un cuerpo no se propagan a otro en el vacio: esto es, que en el vacio, un cuerpo no hace vibrar a otro situado a alguna distancia.

(3) VIOLLE, *Acoustique*.

CARTA VI

Discípulo querido:

Por tu carta veo que aún apetecen más tus camaradas, i que les ha sabido a poco lo explicado en mis últimas epístolas. No deja esto de halagarme; pero no me gusta les hagas creer que voi a hacer una obra completa; pues, por mucho que yo me esforzara, siempre habria de parecerles insuficiente cuanto yo les preparase, si llegaban a compararlo con sus agigantadas esperanzas.

Vuelvo a la tarea. I, para dar unidad a esta epístola, la empezaré resumiendo la doctrina expuesta en las anteriores.

Cuando un cuerpo elástico está en reposo i alteramos bruscamente (con un golpe, por ejemplo) el equilibrio de sus moléculas, se produce en todas ellas al instante un sacudimiento que se llama VIBRACIÓN.

Si esa vibración llega al oido, modifica en el acto nuestro sér de un modo especial, al que tenemos impuesto el nombre de SONIDO. Lo que fuera de nosotros es un tremor material o una vibración tangible de un agregado de moléculas corporeo, es en nosotros un fenómeno psíquico, modificación psicológica de nuestro *yo*, a consecuencia de una impresión material en el órgano auditivo. El sonido, que no es movimiento, es, sin embargo, el efecto de un movimiento molecular: de modo que lo que fuera de nosotros pasa es un fenómeno esencialmente distinto del que se produce en lo íntimo de nuestro sér. En lo externo vibra el cuerpo sonoro: el *yo* es correlativamente modificado, pero no entra en vibración. Si

no hubiese oidos, habria indudablemente vibraciones en la realidad; pero no habria sonidos.

El sonido, pues, es *esencialmente* un fenómeno interno; es esa modificación especial que produce en el *yo* todo movimiento de desequilibrio molecular de los cuerpos sonoros (vibrantes). Ese desequilibrio molecular es un fenómeno real objetivo. Pero el sonido es esencialmente un fenómeno subjetivo.

No es el oido solamente el órgano que nos informa de las vibraciones sonoras: se perciben también con los ojos i con el tacto. Si una varilla de metal, sujeta por una de sus extremidades, es desviada bruscamente de su posición de equilibrio, al momento entra con velocidad en vibración, de un modo perceptible a la vez por el tacto, la vista i el oido. A veces, cuando ninguno de los sentidos es bastante a informarnos directamente de las vibraciones, nos convencemos de su existencia por medios indirectos.

¿Qué es vibrar?

Las cuerdas del piano, del harpa, del violín,... para sonar, se alargan i se acortan sucesiva i alternadamente. Una cuerda, pues, tirante i fija por sus dos extremos, vibra cuando se mueve de un modo especial, arqueándose i encorvándose en direcciones opuestas; i esto no se puede verificar, sin alargarse primero en un sentido, acortarse en seguida para volver a la posición rectilínea de que partió el movimiento, i alargarse otra vez, pero en sentido opuesto. Un golpe en una campana, la separación brusca de las ramas de un diapasón, el movimiento de una lámina de acero, fija por uno de sus extremos, i, en general, el estremecimiento molecular de cualquier cuerpo elástico constituyen el fenómeno de la vibración, causa indubitada de la modificación psicológica que todos conocemos con el nombre de SONIDO.

Esas vibraciones son en el aire un fenómeno análogo a las ondas o círculos que causa la caida de un cuerpo diminuto sobre el agua tranquila de un estanque.

Pero las undulaciones del aire pueden ser rapidísimas, tanto, que el oido de *algunas* personas percibe hasta 38 000 en un segundo. Desde que se producen 16 ya hai sonido para algunos. Estos números expresan los límites de nuestra percepción.

Las vibraciones tienen la propiedad de trausmitirse de un medio a otro. Dentro del agua oye un buzo el ruido de los guijarros que se chocan en la orilla.

Cuando vibra una lámina en la atmósfera, las moléculas del aire se separan i se acercan correspondientemente, i así se establecen las ondas sonoras aereas; de modo que hai en el aire tantas oscilaciones cuantas se producen en el cuerpo; i, si no fuese así, nunca podriamos oir una orquesta, a menos de devorar el absurdo de que los instrumentos estuvieran precisamente en contacto imposible con el órgano de la audición.

Por todas partes está el hombre rodeado de enigmas, i ni aun los considera dignos de fijar su atención, como el hábito de vivir en ellos i la imposibilidad de existir sin ellos le hayan embotado la curiosidad. El enigma del sonido, que nos hace penetrar en los movimientos internos de los cuerpos, da al hombre un poder inmenso sobre la naturaleza, i ha servido para hacer posible la sociedad espiritual de las criaturas racionales, imposible de todo punto sin la potencia de la palabra. Pero este don maravilloso no ha sido el único concedido al sér humano. La inteligencia percibe, no sólo las undulaciones, sino que además le es dado conocer otros fenómenos que acompañan al de las audiciones, i que más todavia que el simple hecho de la vibración, han sido causa de que el pensamiento tome cuerpo perceptible en la palabra, haciendo de las ondas sonoras el vehículo social de las ideas.

Desde luego se concibe que en los movimientos vibratorios de la materia ponderable cabe una infinidad de variantes, ya en la amplitud, ya en la duración de cada oscilación, ya en la forma de la trayectoria recorrida por cada punto del conjunto vibrante.

I, en efecto, así sucede; i a estas variantes corresponden las diversas *cualidades del sonido*.

Por esto en todo sonido distinguimos tres cosas: la INTENSIDAD, la ALTURA i el TIMBRE.

La INTENSIDAD depende de la AMPLITUD de esos movimientos de vaivén.

La ALTURA depende del NÚMERO de las vibraciones.

I el TIMBRE, de la NATURALEZA de la materia vibrante del cuerpo sonoro, que le hace producir, además del sonido principal que todos oimos, otra multitud de sonidos no perceptibles sin el auxilio de la ciencia. Los cuerpos cuando vibran producen, nó un sonido solo, sino una cohorte de sonidos.

¿Qué es la INTENSIDAD?

Imagínate una cuerda sujeta por sus dos extremos i estirada lo bastante para que produzca sonido.

Si, con mui poca fuerza, la separas apenas de su posición de quietud, sus vibraciones no serán oidas sino a mui corta distaucia; pero si, con mucha mayor fuerza, la desvias todo cuanto te lo permita su elasticidad sin llegar hasta el límite de fractura, entonces las vibraciones serán oidas desde lejos. En el primer caso decimos que el sonido tiene POCA INTENSIDAD i MUCHA en el segundo.

I aquí volvemos a encontrarnos con la misma disparidad de siempre entre lo externo i lo interno.

¿Qué es la INTENSIDAD en lo exterior? La mayor o menor *amplitud* de las vibraciones de los cuerpos elásticos, la mayor o menor excursión de sus moléculas en su movimiento pendular. ¿I qué es la INTENSIDAD en nosotros? El efecto resultante en nuestra conciencia, a virtud de la mayor o menor fuerza empleada en hacer que las excursiones de las moléculas elásticas resulten de mayor o de menor longitud.

FUERTE i SUAVE son, pues, voces de relación referentes al *impulso*, a la POTENCIA con que se produce una sacudida molecular generadora de movimientos pendulares;—impulso o potencia difíciles de apreciar directamente, pero que se miden por sus efectos a distancia.

Así, pués, si un hilo vibrante se saca con poca fuerza de su posición de equilibrio, se oye un sonido *suave* o de poca *intensidad*, i lo calificamos así, porque se distingue a mucha menor distancia que cuando lo desequilibramos con violencia: si el sonido se percibe desde mui lejos, decimos que es *mui fuerte*, esto es, de gran *intensidad*; si sólo se oye desde cerca, tiene poca. El estampido del cañón es siempre *más intenso* que

la detonación del tiro de fusil, disparadas una i otra arma de guerra a igual distancia de nosotros.

Hai, pués, GRADOS EN LA INTENSIDAD, i no existe nada más fácil de concebir i comprobar.

Mientras con más fuerza dé un golpe el badajo en la campana, más intenso será el sonido; pero, a medida que las amplitudes decrezcan por causa de las resistencias, el sonido (esto es, el efecto en nosotros) se irá haciendo menos i menos intenso, hasta cesar del todo cuando la amplitud de las oscilaciones sea nula; es decir, cuando la campana no vibra, o, lo que es lo mismo, cuando cesa en ella todo movimiento molecular generador de sonidos.

La INTENSIDAD de los sonidos se va apagando siempre por GRADOS insensibles.

Esta diferencia de las intensidades es de importancia capital al tratarse de las vocales en las prosodias modernas.

Examinemos ahora otra cualidad: la ALTURA; ¿qué es la ALTURA?

La altura del sonido es el efecto que produce en nosotros el número de las vibraciones de todo cuerpo elástico.

Si, estirada con determinada tensión, una cuerda mui larga (de cáñamo i de 30 metros de larga) (1) se la saca de su posición de equilibrio, se observa que no da sonido alguno; pero que puede contarse el número de sus oscilaciones en un tiempo dado, a causa de la lentitud de los movimientos de vaivén. Si, después, el largo de la cuerda se reduce a la mitad (15 metros), permaneciendo invariable la tensión, se ve que la cuerda efectua en el mismo tiempo doble número de oscilaciones. Si se acorta la cuerda todavia hasta reducirla a la tercera parte, a la cuarta parte, etc., las oscilaciones se triplican, cuadruplican, etc., en el mismo tiempo; de modo que, siendo siempre una misma la tensión, el número de las oscilaciones de una cuerda es inversamente proporcional a su longitud. Cuando la cuerda se reduce lo necesario, produce ya sonidos, i estos sonidos van haciéndose más i más penetrantes, a medida que la cuerda se va haciendo más i más corta.

---

(1) Experimento clásico del P. Mersenne efectuado hace dos siglos i medio.

La ALTURA del sonido crece, pues, cuando aumenta el número de las vibraciones, i es posible determinar este número por la longitud de la cuerda vibrante.

Otra cosa.

Las vibraciones pueden ser periódicas o nó; esto es, semejantes a las del péndulo o sin semejanza con ellas.

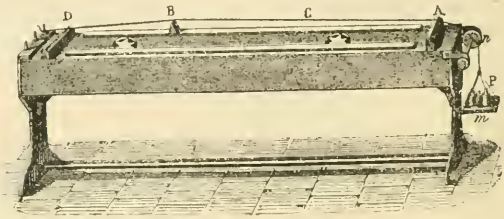
Cuando las vibraciones externas son periódicas, es decir, cuando después de tiempos iguales el cuerpo vuelve a la misma posición, entonces la sensación que experimentamos se llama SONIDO MUSICAL; pero, si las vibraciones externas carecen de tal periodicidad, entonces los efectos que nos causan se denominan RUIDOS. El paso de un carro por las calles, el frote de las hojas de una arboleda conmovida por el viento,... producen en el oido un caos de sonoridades sin periodos i sin orden: estos son *ruidos*.

> El aire el huerto orea
> i ofrece mil olores al sentido:
> los árboles menea
> con un manso ruido
> que del oro y del cetro pone olvido.
>
> FRAY LUÍS DE LEÓN.

RUIDO es, pués, toda impresión en el oido, la periodicidad de cuyas vibraciones no nos es perceptible: i, así, el golpe de un martillo sobre un yunque, el estampido de un fusil, el taponazo de una botella de Champagne,... tal vez estén compuestos de tremores periódicos; pero lo breve de su duración no nos deja percibir la periodicidad de sus vibraciones, si la tienen. En los gabinetes de física suele haber una serie de prismas de madera que, tirados a tierra unos tras otros, producen la sensación de una octava musical o de un acorde perfecto, si bien cada uno, oido aisladamente, parece no producir más que ruido. Multitud de instrumentos músicos sonando sin orden ni concierto, multitud de voces producidas por los contertulios de un café mui concurrido... producen un caos tal de vibraciones que se nos presenta como *ruido*, por sernos imposible percibir, a causa de su mutua confusión, la periodicidad de los sonidos individuales (la cual indudablemente existe en muchos casos).

Así, pués, si los movimientos de vaivén se suceden en el exterior de un modo IRREGULAR, *sentimos esa irregularidad* i la llamamos RUIDO: si las vibraciones se suceden con gran rapidez i a intervalos IGUALES O ISÓCRONOS, sentimos conjuntamente esa *rapidez i ese isocronismo*, i la sensación interna se llama entonces SONIDO.

El procedimiento de ir acortando más i más una cuerda, no es el único adecuado para ir obteniendo sonidos más i más altos. La longitud puede no variar, pero sí aumentar la tensión (fig. 11).



C, cuerda, sujeta por un extremo i estirada por el otro con pesas: la cuerda pasa por una polea
A, *D*, caballetes que determinan el largo que ha de vibrar en la cuerda.
B, otro caballete móvil, para hacer pasar la cuerda por él i cambiar su longitud.

Si se estira suficientemente una cuerda, por medio de pesos, o bien por medio de clavijas como en la guitarra o en el harpa, i si el equilibrio se perturba bruscamente, la cuerda producirá en nosotros un sonido.

Si se la estira más todavía, ya aumentando los pesos, ya torciendo con más fuerza las clavijas, i si se la hace vibrar de nuevo, el oido percibirá otro sonido diferente. I, si la cuerda es bastante larga, se notará con los ojos, i también con el tacto, que la primera vez producia menos vibraciones que la segunda en un determinado i mismo espacio de tiempo.

A mayor tensión, más vibraciones.

El hombre—que percibe esas diferencias—les ha impuesto nombres, distinguiéndolas por medio de las voces *grave* i *agudo* (o *bajo* i *alto*).

El sonido que el harpa produce cuando la cuerda tiene

menos tensión, se llama *grave*, i el que percibimos cuando la tensión es mayor, se llama *agudo*.

Agudo i *grave* (*alto* i *bajo*) son voces musicales que suponen comparación: un sonido solo, aislado, sin relación con otro, producido por un número especial de vibraciones, es lo que es; pero nó *agudo* ni *grave*. Estas dos palabras son meras denominaciones de relación. Para poder hacer uso de tales voces se necesita, cuando menos, que hayan existido dos sonidos:—el que procediere de MENOS vibraciones será *grave;*—i será *agudo* el resultante de un número MAYOR.

En estas designaciones no hai, pues, ni puede existir nada de absoluto; i así, habiendo tres cuerdas que respectivamente produzcan 48, 54 i 60 vibraciones en el mismo tiempo, la segunda cuerda nos resultará aguda con respecto a la primera, i grave con respecto a la tercera; i esta tercera *aguda* nos resultaria grave relativamente a otra *cuarta* que produjese 64 vibraciones.

Una vez estirado, hasta determinada tensión i longitud, cualquier hilo sonoro, produce siempre i constantemente el MISMO número de vibraciones por segundo. Ese número de vibraciones tiene nombre: se le llama TONO.

I aquí volvemos a encontrarnos con la misma disparidad de antes entre lo que pasa en el mundo exterior i lo que aparece en nuestra conciencia.

¿Qué es un TONO, esto es, una nota musical en la realidad exterior? Un cierto número de vibraciones por segundo.

I ¿qué es esa misma nota en nuestra conciencia? Una modificación de nuestro sér psíquico producida por ese determinado número de vibraciones externas por segundo; por ése i nó por otro.

TONO, pués, se aplica lo mismo al fenómeno externo que al interno; pero, conocidas ambas acepciones, el buen sentido sabrá distinguir cuándo se trata de «*número de vibraciones*» i cuándo de su «*percepción.*»

Otra propiedad de suma importancia.

Los grados de fuerza del desequilibrio molecular no pro-

ducen cambio ninguno en el NÚMERO de las vibraciones, porque éstas dependen, como hemos visto, de la tensión de las cuerdas, o bien de su longitud (1). Lo que resulta de los grados de fuerza con que herimos los cuerpos sonoros, es la mayor o menor INTENSIDAD de los sonidos, por efecto de la mayor o menor amplitud en las desviaciones de las opuestas curvas que la cuerda forma al alargarse en un sentido, acortarse i volverse a alargar en el contrario. Una misma campana da siempre el mismo sonido, ya se golpee con fuerza, ya sin ella: en un caso se oye lejos, en el otro nó; pero el número de vibraciones nunca varia: el TONO es siempre el mismo: lo que cambia es la INTENSIDAD.

Te dije en carta anterior que volveria a hablarte del isocronismo de las vibraciones generadoras de sonidos, i ya ha llegado la ocasión.

Cualquier cuerpo sonoro (esto es, productor de sonidos en nosotros) suministra la prueba más decisiva de este isocronismo. El oido mejor educado no percibe diferencia entre la nota que da un piano cuando se golpea fuertemente una tecla o cuando se la hace sonar con la pulsación más suave i delicada posible; i, sin embargo, la menor diferencia en la *altura* (es decir, en el número de vibraciones por segundo) seria perceptible, si la produjera una diferencia cualquiera entre dos percusiones;—diferencia que a veces puede ser veinte veces o treinta más fuerte en un caso que en otro.

Por otra parte, en las oscilaciones de un cuerpo vibrante, vibran todas sus moléculas, i, si todas ellas (cada una según su tensión i su distancia a los puntos de amarre) no efectuasen sus vibraciones respectivas en tiempos iguales, indudablemente se contrariarian, i el movimiento general, confuso desde el origen, se extinguiria en un tiempo mui corto. Este isocronismo, pués, es uno de los caracteres más importantes de la duración de las vibraciones en los cuerpos elásticos, mientras que el heterocronismo de las oscilaciones de las diferentes moléculas de los cuerpos *duros* pero *no-elásticos* es,

(1) I de otras condiciones que se mencionarán.

sin duda, una de las causas de la extinción rápida de todo sacudimiento en ellos producido.

Aún te volveré a hablar del isocronismo molecular de las vibraciones de los cuerpos sonoros.

Grados en la fuerza que produjo el desequilibrio de las moléculas; DIFERENCIAS DE LA INTENSIDAD: *(fuerte* i *suave;* o bien *fuerte* i *débil)* (1).

Número de vibraciones; TONO.

Relación entre los números; GRAVE, AGUDO (también se dice *alto* i *bajo).*

Vamos ahora a otro punto del mayor interés.

No basta para que haya SONIDO *en nosotros*, que existan vibraciones en los cuerpos elásticos, ni tampoco que estas vibraciones sean isócronas. Es necesario, además, que las pulsaciones no sean tan lentas que percibamos su sucesión, ni tampoco tan rápidas que su totalidad exceda los límites de nuestra percepción. De otro modo: es menester que las vibraciones estén comprendidas entre ciertos límites. Una cuerda mui larga i poco tensa produce ciertamente oscilaciones, de cuya existencia nos informa la vista; pero esas oscilaciones son tan lentas, que no nos causan sensación ninguna de sonido. Propón a tus amigos este experimento: que amarren una cuerda gruesa i larga a un clavo en la pared: poco estirada horizontalmente, oscilará; pero sin sonar; pero, a medida que vayan tirando más i más de ella, irán asistiendo a la generación de sonidos de más i más *altura.*

---

(1) Bien se echará de ver ahora lo inconveniente del USO EN PROSODIA de las palabras de la MÚSICA *grave* i *agudo*, *fuerte* i *débil*. La Prosodia no tiene tecnicismo propio, ¡inconveniente capital para adelantar en su estudio! Si, atendiendo a la sílaba en que carga con *más fuerza* la pronunciación, decimos que las dicciones españolas se dividen en *esdrújulas*, *graves* i *agudas* (*cántara*, *cantara*, *cantará*), corremos el riesgo de no entendernos cuando aseguremos, por ejemplo, que el vocablo *cantará*, siempre prosódicamente AGUDO, es también musicalmente AGUDO cuando preguntamos; pero GRAVE cuando respondemos.

¿Cantará?—Cantará.

Por otro lado, si en prosodia llamamos *fuertes* a las vocales *a*, *o*, *e*, i *débiles* a las vocales *i*, *u*, todo el mundo—que sabe más de música que de prosodia—pensará que aquellas tres vocales siempre se pronuncian estentoreamente, i que estas dos se pronuncian siempre mui de quedo.

Para discutir la acentuación castellana, es preciso, pués, proscribir las de la música, completamente domiciliadas en el lenguaje común.

Así, un movimiento vibratorio periódico no produce necesariamente una percepción sonora. Las vibraciones han de estar comprendidas entre ciertos números para que nos resulten *sonidos*.

El límite inferior no parece diferir mucho de 16 vibraciones dobles. Este es el número de vibraciones que da el tubo más grave de los grandes órganos (*el tubo abierto de 32 piés*), i aun este número de vibraciones se percibe por muchos músicos como una serie de sacudidas aisladas. La sensación sonora parece, pues, no empezar generalmente sino al rededor de 30 vibraciones. Determinación es esta de gran perplejidad, porque unas personas oyen mejor que otras.

El límite superior es todavía más difícil de fijar.

Despretz, sirviéndose de diapasones, llegó a oir un *re* de la décima octava producido por unas 38 000 vibraciones en segundo, número puesto en duda por muchos observadores, i admitido sin embargo por Helmholtz.

Wollaston comprobó que muchas personas no oyen la estridulación aguda de los grillos, ni a veces el piar de los gorriones. El límite varia, pues, con los oidos. Pero, admitiendo extremos bien comprobados, los límites de los sonidos perceptibles pueden fijarse entre 16 vibraciones dobles por segundo como *mínimo*, i 38 000 como *máximo*.

Para producir sonidos mui agudos se hace uso de cilindros de vidrio o de acero, de longitudes decrecientes, partiendo desde una longitud que da un sonido mui perceptible i determinado con toda exactitud. De este modo Savart llegó a fijar el límite en 25 000 vibraciones, mientras que Kœnig solamente llegó a 20 000 como límite superior.

Hagenbach hace un precioso experimento. Una llama sensible, convenientemente arreglada, se coloca a distancia de los cilindros escalonados de Kœnig, i con un arco los frota i hace sonar por orden de longitudes decrecientes. La llama siempre se agita mientras se oyen sonidos, i todavia sigue agitándose mui enérgicamente cuando el oido, colocado enteramente junto al último cilindro, no oye ya nada. De donde resulta la existencia de vibraciones influyentes sobre una llama, pero nó sobre nuestro órgano auditivo.

Para que haya SONIDO es necesario, pués, no sólo que existan vibraciones en los cuerpos elásticos, sino también que estas vibraciones sean periódicas e isócronas, i, además, que su número resulte tal que nos sea imposible percibir su sucesión. El sonido exige, pues, la CONTINUIDAD, o más bien, la no percepción de las alternaciones de silencio i vibración.

El sonido, por tanto, empieza para nosotros cuando empieza nuestra imposibilidad, no digamos de CONTAR, pero ni aun siquiera de sentir la sucesión. I termina cuando nos es imposible percibir su rapidez.

Así, no bien los ojos pierden la facultad de discernir la sucesión de las posiciones que ocupa un carbón encendido girando al rededor de un punto como centro, creen ver la *continuidad* de una circunferencia de fuego. I, cuando los oidos pierden la facultad de discernir la sucesión de las vibraciones, creen oir la continuidad de un sonido.

I así como las placas fotográficas son sensibles a *colores* que los ojos no ven, así también las llamas sensibles se agitan con *sonidos* que los oidos no perciben.

Adiós. Ya puedes explicar a tus amigos lo que es INTENSIDAD i ALTURA. I cuáles son los LÍMITES de las vibraciones que producen en nosotros los sonidos perceptibles.

Hasta que tenga tiempo.

CARTA VII

Amigo i discípulo:

Recibida tu carta i la serie de preguntas que en ella me haces con motivo de mi última,

Veré de contestarte a todo.

I.

Extrañan tus amigos que los sonidos no se estorben unos a otros al propagarse en el aire, i preguntan el por qué.

Dudo mucho que a ninguno de ellos (si son tan ignorantes como dices), se le haya ocurrido la pregunta tal como viene formulada; por lo cual tengo para mí que entre los individuos a quienes reunes para oir mis cartas ha de haber alguno que sepa más de lo que aparenta, i que ése haya deslizado *esa extrañeza* con el piadoso fin de hacerme salir de lo elemental de mis explicaciones.

Pero, para contestar cumplidamente, seria preciso entrar en la teoria de lo que se llama científicamente *interferencias*, i eso no cuadra a mis propósitos; porque, si el que pregunta sabe matemáticas, puede acudir a cualquier buen libro de Acústica; i, si no las conoce, se debe contentar con formarse idea general del fenómeno por su analogia con otros más fáciles de observar.

Todo el mundo se ha entretenido alguna vez observando con gran deleite las ondas que se forman en un estanque, cuando un cuerpecillo cae sobre su tranquila superficie. Todos igualmente han visto que esas ondas se extienden en círculos concéntricos, i que avanzan hasta mui lejos en el agua serena

de un canal, i todos, en fin, cuando previos conocimientos han preparado o ilustrado su observación, habrán echado de ver, con cierta sorpresa, que una hoja, una ramilla, un corpúsculo flotante en aquel agua remansada, sube i baja con las ondas, pero no camina con ellas, sino que permanece fluctuando en su sitio, indiferente al viaje de la undulación.

Esas undulaciones son, pues, más bien tremor que movimiento.

Este temblor del agua, producido por el viento, o por un sólido al caer sobre ella en un estanque, consiste principalmente en ascensos i descensos de las moléculas líquidas, pero de ninguna manera en transporte, translación o viaje de las moléculas mismas. Así, un péndulo se mueve suspendido de un punto enteramente fijo.

I así como, separado el hilo a plomo por mi mano de su posición de reposo i equilibrio, continúa, después que yo lo suelto, moviéndose largo tiempo independientemente de mi voluntad, de la misma manera siguen en el agua los círculos concéntricos después de haber llegado al fondo la piedrecilla que les dió origen. El péndulo i las moléculas del agua continúan oscilando, obedientes a dos fuerzas: la perturbación que los sacó de equilibrio, i la fuerza de la gravedad.

El que, habiéndose embarcado por primera vez, ve venir contra el buque olas animadas de la enorme velocidad de muchas millas por hora, siente con sorpresa (no bastante a calmar su espantada tribulación) que el buque cabalga gallardamente sobre las gigantescas oleadas; i ve, con cierta tranquilidad, que pasan en seguida por debajo i se alejan rápidamente, sin desviar de su curso a la embarcación, ni ofenderla en lo más mínimo.

¿Cómo la masa puede no separarse de un lugar, i moverse, sin embargo, en una undulación? ¿Será que la ola no es lo que parece? ¿Es, en efecto, una ilusión, una apariencia, i nó una realidad de translación?

En esta clase de undulaciones, de los lagos o del mar, nunca hai ascenso de una molécula líquida, sin subsiguiente descenso de la misma; nunca descenso sin ascenso inmediato: nunca convexidad sin concavidad gemela: jamás es único, antes bien, siempre es múltiple este agitarse de las aguas en subir i bajar continuamente: jamás se ve una intumescencia

sola, ni tampoco una cavidad única; sino una GREI numerosa de elevaciones i depresiones de la superficie; por lo cual, esta clase de agitaciones líquidas ha recibido de SCOTT RUSSELL el expresivo nombre de GREGARIAS. Las ondas se siguen siempre unas a otras con maravillosa regularidad: toda molécula situada en la cresta de una onda desciende de su elevada posición para volver otra vez a ella, i el tiempo que invierte en una primera undulación, es igual al que emplea en otra segunda, en otra tercera i en cada una de las siguientes: i, además, ese tiempo que una molécula emplea en la oscilación es igual al tiempo que en el mismo estanque, i en las propias circunstancias invierte otra molécula cualquiera en su ascenso i descenso individual; de modo que, como sucede en las oscilaciones de los péndulos de una misma longitud, las ondas de una misma amplitud verifican sus ascensos i descensos en tiempos iguales e independientemente de la altura.

Las moléculas, pués, en estos experimentos no viajan, por más que undulen; como en un campo de trigo las doradas espigas, agitadas por el viento, remedan las undulaciones de los lagos, sin separarse del lugar donde están fijas las raices.

La undulación de las espigas es una individualidad fantasmagórica: la forma subsiste, pero la espiga que está ahora en la cúspide no es la que estará en el inmediato instante. ni la que estará luego ni después mientras dure la misma undulación. El movimiento de las ondas no es el transporte de la materia, sino el movimienío de un movimiento, como RUSSELL dice con suma profundidad: es la transferencia del tremor de una molécula a la inmediata, i de esta a la siguiente, i de la tercera a la cuarta... sin la transferencia material de ninguna; la emigración de la forma sin la peregrinación de la substancia; la transmisión de la fuerza sin el viaje del agente.

Muchas undulaciones de esta clase pueden coexistir sin estorbarse. Déjense caer varias piedrecillas en diferentes sitios de un mismo estanque, i cada una producirá su sistema de ondas propio. Podrán todos ellos cruzarse en diferentes sentidos; i, sin embargo, cada sistema, sin estorbar a los demás, proseguirá su camino tan tranquilamente i con tanta regularidad como si los otros sistemas no existieran. La velo-

cidad de estas ondas es independiente de la fuerza de la caida del cuerpo que las causa; i, así, con idéntica velocidad se propaga en el mismo estanque la undulación originada por el roce del ala de un insecto, que la undulación producida por la caida de un peso de muchos kilogramos.

Si esto se ha entendido, ya puedo contestar a la *preguntilla sin malicia* de tus amigos, diciendo lo que me parezca del caso sin recurrir a la ciencia matemática.

Digo, pues, que semejantes a éstas *(aunque nó idénticas)* son las undulaciones producidas en el aire por las vibraciones de los cuerpos elásticos. Cada undulación aerea camina independientemente de las demás: todas ellas pueden cruzarse en cualesquiera direcciones, i, si se cruzan, jamás se estorban, i siempre se propagan con la misma velocidad.

I observa tú ahora lo que te voi a decir. Si los sonidos fuertes o los débiles, los graves o los agudos, no se propagasen con la misma velocidad, o si se estorbasen recíprocamente, seria imposible que, a distancia, resultase agradable una sinfonia. ¡Horror causa pensar lo que sucederia si los sonidos fuertes llegasen antes que los débiles, o los agudos antes que los graves!

I, sin embargo, algo hai de inexplicado todavia en esto de los sonidos. El capitán inglés Parry en su expedición por los mares del Norte, mandó un dia hacer ejercicio de cañón; i sucedió que varias personas situadas a bastante distancia oyeron siempre primero el estampido del cañón que la voz de *¡fuego!* dada por el oficial que mandaba hacer el disparo. ¿Será que los sonidos de grandísima intensidad caminen más de prisa que los de intensidad menor?

La velocidad del sonido... Pero preciso es que me interrumpa. Al decir *la velocidad del sonido* es claro que no quiero decir *«la velocidad de la sensación* o *de la percepción en mi conciencia;»* sino que me refiero pura i simplemente a la velocidad con que las vibraciones de un cuerpo elástico se propagan en un medio cualquiera; el aire, el agua, por ejemplo. Indudablemente, la expresión resulta inexacta i hasta si se

quiere absurda; pero es una sinécdoque tan natural que ningún físico usa otra, i tan común en la ciencia como en la vida ordinaria son las frases *«beber un vaso de agua»* o *«encender las luces...»* cuando ningún vaso es potable, ni las luces se pueden encender.

Dicho esto, i comprendido que me refiero a lo que pasa en la realidad externa, i nó en mi interior, continuaré.

La velocidad del sonido en el aire es próximamente de 333 metros por segundo. La medida de esta velocidad es mui difícil, i tanto, que difieren entre sí los números computados por mui famosos físicos, eminentes observadores que han tratado de determinarla. El promedio de estas determinaciones es $332^m,007$. La temperatura influye en la velocidad: mientras más baja, menor es. A 10° resultó en varios experimentos de 337^m, i a 0° disminuyó a 333. De cualquier modo, la velocidad en el aire, a igualdad de temperatura, es independiente de la densidad, esto es, de la altura barométrica.

Pero la velocidad no es la misma en los diferentes gases aunque estén a igual temperatura. En el oxígeno, el sonido se propaga a razón de 317 metros por segundo, i en el hidrógeno, a razón de 1 269 (1). La velocidad del sonido en los líquidos es mucho mayor (cuádruple) que en el aire. En el agua del lago de Ginebra es de $1\,435^m$ a la temperatura de 8°; en el agua del mar resulta de 1 500.

Aún es todavia mayor esa velocidad a través de los sólidos. En efecto, es de 10 a 16 veces más rápida que en el aire en las maderas; en el hierro i el acero 15 veces más que en la atmósfera (15,1); en el zinc 11 veces, etc. I no solamente la velocidad en estos medios resulta mayor, sino que los sonidos se perciben a mucha mayor distancia. Un sonido intenso en el agua se oye a más de 100 kilómetros.

II.

Vamos ahora a la segunda pregunta.

No basta efectivamente con decir que aumentando el peso tensor de una cuerda sonora aumenta el número de sus vibra-

---

(1) Según algunos autores, estos números deben ser $316^m,2$ para el oxígeno, para el hidrógeno $1\,265^m,7$.

ciones, nó: hai que decir algo más. Es preciso manifestar la relación en que está el aumento de los pesos i el aumento del número de las vibraciones.

Bien había yo echado de ver la necesidad de hacer comprender a tus amigos las leyes del sonido en las cuerdas; pero prescindí de hacerlo en mi carta anterior por ser indispensable recurrir a algunas expresiones técnicas, i temí que tus camaradas no las entendiesen.

I no es que estas expresiones sean difíciles, sino que expresan nociones no vulgares todavía. I, pues que quieren saber más, voi a decirte lo necesario para que les expliques una de esas expresiones, que, entendida esa, ya entenderán las demás,... si piensan un poquito.

Suponte un péndulo que invierta un segundo en cada oscilación simple: pues para obtener otro péndulo que, en una oscilación simple también, invierta 2 segundos, es menester que este segundo péndulo sea cuatro veces más largo que el primero (2×2); y si quisiéramos una serie de péndulos que empleasen 3 segundos, 4 segundos, 5 segundos, 6, 7, 8... en sus respectivas oscilaciones simples, sería necesario hacerlos 9 veces, 16 veces, 25 veces, 36, 49, 64... veces más largos que el primero (esto es, $3^s \times 3 = 9$; $4^s \times 4 = 16$; $5^s \times 5 = 25$; $6^s \times 6 = 36$; $7^s \times 7 = 49$, etc.). I, porque el producto de un número por sí mismo se llama su cuadrado, por eso se dice que las longitudes de los péndulos son entre sí *como los cuadrados de los tiempos* de sus respectivas oscilaciones; i, porque se llama raiz al número que multiplicado por sí mismo dá otro número conocido, por esto se dice que el número de las oscilaciones está en razón inversa de las raices de las longitudes: a mayor número de oscilaciones en segundo, menor largo en razón de la raiz.

Que piensen tus amigos en esto de la *raiz inversa*. I, como nadie sabe sino aquello que ha hecho alguna vez (según una felicísima expresión), diles que se entretengan en hacer el casero experimento siguiente. Que cuelguen de lo alto del marco de una puerta cuatro plomadas:

Una, cuyo hilo tenga el largo necesario para que desde el

punto de suspensión hasta el centro de la bala de plomo haya 10 milímetros;

Otra de 40 milímetros en las mismas condiciones;

Otra de 90, y

Otra de 160;

i, si hacen esto, verán que, mientras la plomada más larga efectua una oscilación, la chica ejecuta cuatro; i, mientras la segunda da una, la chica realiza dos; i, en fin, que por una oscilación de la tercera, la chica efectua tres. Ya tienen en qué entretenerse, i así se evitarán el caer en el feo pecado de la ociosidad.

I porque les traiga más contentamiento,

diles que el péndulo que bate segundos en París tiene de largo $0^{m},993\,886$; i, sabiendo esto, pregúntales que a qué altura habria que colocar en la torre Eiffel el punto de suspensión de un péndulo que en una oscilación doble invirtiese medio minuto (1).

Después de tan largo *introito*, la misa será corta. Hé aquí las leyes de las vibraciones de las cuerdas sonoras, que dejé de exponer en mi carta anterior.

1.ª *La altura del sonido está en razón inversa de la longitud de la cuerda.* Esto es, mientras más corta es una misma cuerda, mayor número de vibraciones produce por segundo, siendo siempre una misma la tensión. Reducida a la mitad, dá doble número de vibraciones. Reducida a la cuarta parte, dá cuatro veces más vibraciones, etc.

2.ª *La altura del sonido está en razón directa de la raiz cuadrada del peso tensor.* Si una cuerda, sujeta por uno de sus extremos, se estira por medio de un kilogramo colgado del otro extremo (como en la fig. 11, por ejemplo), i si así dá un sonido de 100 vibraciones, para que dé el sonido de 200 vibraciones será preciso estirarla con 4 kilogramos, permaneciendo siempre igual la longitud: para que dé un sonido de 300 vibraciones, habrá que estirarla con 9 kilogramos: para 400, con 16: para 500, con 25: para 600 con 36, etc.

---

(1) En una oscilación simple invertiria 15 segundos: el cuadrado de 15 segundos es $15 \times 15 = 225$; i, multiplicando ahora 225 por 0,993 886, tendremos $223^{m},62$.

3.ª Siendo iguales la longitud i el peso de dos cuerdas del mismo material, acero por ejemplo, la altura de cada una está en razón inversa del respectivo diámetro; es decir, a doble diámetro, mitad de vibraciones; a triple diámetro, tercera parte de vibraciones, etc.

4.ª Dos cuerdas de distintas substancias, vibran, siendo iguales el largo, la tensión y el diámetro, en razón inversa del cuadrado de la densidad. Así, conforme a esa lei, una cuerda de guitarra dá más vibraciones que otra de piano, a igualdad de largo, de tensión y de diámetro.

III

Vengamos a la tercera pregunta.

En efecto, no se producen sonidos únicamente por los instrumentos de cuerda; i, si en mis cartas he preferido los ejemplos relativos a las cuerdas sonoras, es porque sus fenómenos son mui fáciles de comprobar, i, si no de comprobar, de concebir.

Hai, pues, otra clase de generadores de sonidos llamados *instrumentos de viento;* clase importantísima para explicar los fenómenos de la voz humana i la teoria de las vocales; i claro es que yo no podia haberme excusado de mencionarla; pero lo dejaba para más adelante, según el plan que me habia propuesto en vista de tu segunda carta.

Mas, como el contestarte ahora no alterará substancialmente ese plan, no veo inconveniente en anticiparte algunas ideas.

Los instrumentos de viento se dividen en dos clases principales:

Instrumentos de bisel,

Instrumentos de lengüeta.

Que no se asusten tus amigos con estos nombres técnicos, que recuerdan al gato de la fábula de Iriarte:

> .....pedantísimo retórico,
> que hablaba en un estilo tan enfatico
> como el más estirado Catedrático.

Se trata de cosas al alcance de todas las fortunas.

Que en una tienda de juguetes se compren esos señores un pito de diez céntimos, i ya tienen para sus observaciones un instrumento de bisel.

Ahora, para estudiar los instrumentos de lengüeta es preciso mayor derroche de capital, porque hai lengüetas de dos clases: lengüetas *batientes* i lengüetas *libres*. Que se compren, pués, una trompetilla de madera, de diez céntimos (resto infantil de la industria antidiluviana), i en ella encontrarán un instrumento de lengüeta de la primera clase (martirio *fin de siècle* de toda honrada oreja). Que se compren además otra trompeta (de más moderna prosapia industrial), hecha de hoja de lata i boquilla de porcelana; gástense en ella veinticinco céntimos, i en tan burgués artefacto (tormento igualmente de las orejas civilizadas), encontrarán un genuino representante de los instrumentos de lengüeta de la segunda clase.

Procedamos ahora al análisis: el del pito no constituye mui ardua dificultad.

Su bisel es visible i no necesita explicación. El tubo se halla en parte cortado diagonalmente, i deja ver una abertura semicircular de finos bordes. Por debajo hai una canalilla estrecha, formada por el espacio resultante entre las paredes del tubo i otro cilindrillo macizo, del cual se ha cortado una sección según un plano paralelo al eje. Esta parte es la *boquilla*. Sóplase por ella; entra el aire por la hendidura; roza contra el bisel i produce multitud de vibraciones, que en el tubo se traducen en estridente silbido.

Ya no es tan fácil el análisis de las lengüetas, porque éstas no están visibles en las trompetillas; i, para examinarlas, es preciso que tus amigos vuelvan a aquella edad bendita en que los juguetes solo duran una hora, gracias al científico afán infantil de verles las entrañas. ¡Oh! ¿qué seria de las personas mayores si no imperase en los chiquillos el santo estímulo de la curiosidad científica?

Lengüeta batiente es la que hace sonar la trompetilla de madera. Para tener el gusto de verla, separen tus amigos los dos tubos de la trompetilla, i al punto en lo alto de la mitad inferior aparecerá patente la sabia mecánica de aquel tormento desgarrador de los oidos.

No es complicado por cierto. Sobre los bordes de una me-

dia caña de plomo, uno de cuyos extremos termina en una como cucharilla en forma de semiesfera, se ajusta una laminilla de latón, de suerte tal que puede cerrar la mediacaña i la cuchara. Ambas piececillas se encuentran en parte enchufadas en lo alto del tubo inferior, por medio de una cuña de forma conveniente. El aire que entra por la embocadura separa la laminilla, i ésta, en virtud de su elasticidad, retrograda en seguida i cierra la lengüeta. Estos dos movimientos alternados se efectuan muchas veces por segundo, i dan por resultado que el aire entre en vibración. Si se mete en la boca el mecanismo i se sopla, habrá sonido; i si la lengüeta se coloca hacia abajo de modo que *casi* toque la lengua del experimentador, sus vibraciones se harán sentir como una especie de picor, poco agradable en verdad.

Para ver la lengüeta libre es preciso proceder con más cuidado, pues hai que cortar con una sierrecilla de pelo la parte superior de la trompeta. La lengüeta libre aparece entonces (pues la trompetilla es sólo un *engaña-bobos)*. Una laminilla rectangular oscila mui ajustada en una abertura, rectangular también, practicada o calada en una lámina metálica; i, al vibrar, deja paso al aire o lo intercepta muchas veces por segundo.

Con lo dicho hai ya bastante para que tus amigos se formen una idea de lo principal en los instrumentos de viento, tan perfeccionados en la época actual.

Un silbato de locomotora (fig. 12), no es más que un tim-

bre *T*, de bisel circular *b b*, debajo del cual entra vapor por una abertura circular *a a*.

La figura 13 representa un instrumento de bisel, i la figu-

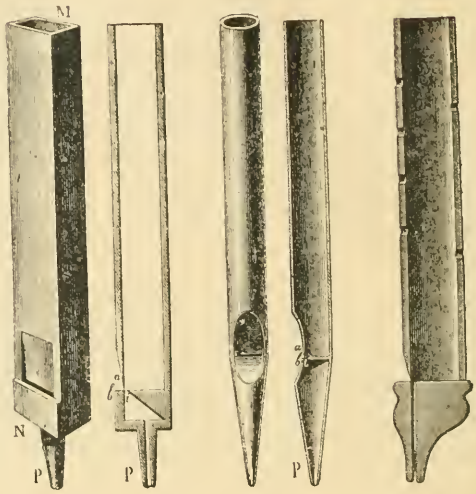


Fig 13. Fig. 14. Figs. 15 i 16. Fig. 17.

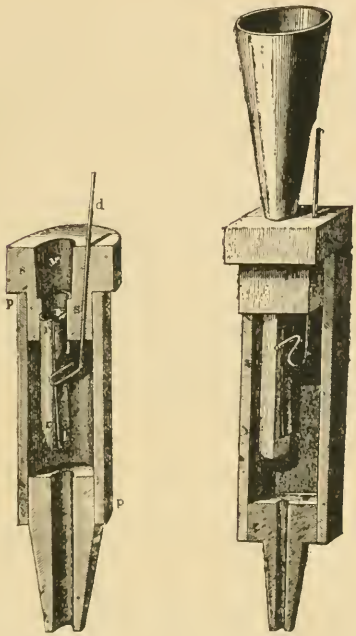
ra 14 su corte longitudinal, que permite ver los detalles interiores.

Por *P* entra el aire que, al salir por la abertura angosta *i*, se rompe en el bisel del labio superior *a* (*b se llama labio inferior*), se comprime, i detiene al aire que viene tras él; pero esta detención dura mui poco, porque, saliendo siempre el aire, no tarda en continuar la corriente que viene de *P*. De aquí resultan pulsaciones, que se transmiten al aire existente en el tubo.

Las figuras 15 i 16 representan tubos cilíndricos mui usados en los juegos de órgano.

La figura 17 representa una embocadura de fagot.

Las siguientes figuras 18 i 19 representan las dos clases de



lengüetas de los tubos de órgano, una batiente i otra libre.

El aire entra por abajo. La lengüeta *l* de la media caña *r r* se encuentra fija por la parte superior al tubo *s s*, enchufado en el *p p*: un alambre, *d*, encorvado convenientemente, subiendo o bajando, deja libre una parte más o menos larga de lengüeta i en disposición de vibrar. I esta parte libre, oscilando, abre i cierra alternativamente una media caña *r r*, terminada por la parte inferior en una semi-esfera de un diámetro interior igual al de la media caña.

La lengüeta, al obturar la media caña i la semi-esfera, da golpes en sus bordes, i estos golpes hacen desagradable el

sonido, desagrado que se evita por medio de la lengüeta libre, como manifiesta la fig. 19.

En cuanto al origen, hai una gran diferencia entre los diapasones, las varillas sonoras i los instrumentos de cuerda por una parte, i los de viento por otra. En los primeros, el sonido es producido por las vibraciones de cuerpos sólidos; pero en los de viento, quien vibra es el aire contenido dentro de los tubos, nó los tubos mismos.

No todas las lengüetas son metálicas: las hai también membranosas, i entre ellas nos importará mucho conocer las de las cuerdas vocales de la laringe.

En fin, i con esto concluyo de responder a tu pregunta tercera, existen más fuentes de sonidos que las mencionadas hasta ahora, placas, membranas, etc., cuyo estudio no está inmediatamente relacionado con el de las vocales del habla humana, i del cual, por tanto, conviene hacer aquí caso omiso.

IV.

Le ha llegado el turno a tu cuarta pregunta ¿qué es el canto? Vamos a ella.

En todos los pueblos i en todas las épocas, los límites de los sonidos musicales son i han sido mucho más reducidos que los límites de los sonidos perceptibles. Estos oscilan entre 16 i 38 000 vibraciones dobles por segundo; pero en la práctica no se usan más que aquellos sonidos comprendidos entre 30 i 4 000, próximamente. En los grandes órganos, los tubos abiertos de 32 piés producen 16 vibraciones dobles por segundo (cuya sucesión es perceptible por muchas personas de buen oido, para las cuales, naturalmente, ese número no es sonido todavia), i Mozart habla de una prima-donna, la Bastardella, que daba una nota de 2 112 vibraciones (1) dobles por segundo.

---

(1) El *do* de la quinta octava.

El canto no emplea notas de cualquier número de vibraciones, sino *notas* cuyas vibraciones se hallan relacionadas entre sí como los números

24: 27: 30: 32: 36: 40: 45: 48.

Estos números deben estar emparentados con nuestra sensibilidad por alguna afinidad desconocida; porque siempre que oimos las notas producidas por ellos experimentamos el agrado exquisito de la música.

Esas notas se llaman respectivamente

do, re, mi, fa, sol, la, si, do;

de modo que, si calculamos la relación en que cada una de las siete notas está con la primera de ellas, nos encontraremos con las relaciones siguientes:

do,	re,	mi,	fa,	sol,	la,	si,	do,
24	$\frac{27}{24}$	$\frac{30}{24}$	$\frac{32}{24}$	$\frac{36}{24}$	$\frac{40}{24}$	45 24	$\frac{48}{24}$

i, simplificando, tendremos LAS RELACIONES irreductibles

do,	re,	mi,	fa,	sol,	la,	si,	do.
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2

Esta serie de sonidos, relacionados entre sí como expresan los quebrados anteriores, es lo que se llama *Escala natural*.

La nomenclatura de los tonos de la escala data del siglo XI en que el Benedictino GUI D'AREZZO puso por nombre a cada nota la primera sílaba de cada uno de los versos del Himno a San Juan:

UT queant laxis
RESONARE fibris
MIRA gestorum
FAMULI tuorum,
SOLVE polluti
LABII reatum,
SANCTE JOANNES (1).

---

(1) Para que puedan tus siervos cantar en cuerdas flexibles (*armoniosamente*) las maravillas de tus hechos, purifica el pecado del labio impuro, o tú, Juan Santo.

I, si calculamos la relación en que cada nota está con la precedente, aparecerá la léi de los intervalos, que es como sigue:

$$\frac{\text{re}}{\text{do}} = \frac{27}{24} = \frac{9}{8}$$

$$\frac{\text{mi}}{\text{re}} = \frac{30}{27} = \frac{10}{9}$$

$$\frac{\text{fa}}{\text{mi}} = \frac{32}{30} = \frac{16}{15}$$

$$\frac{\text{sol}}{\text{fa}} = \frac{36}{32} = \frac{9}{8}$$

$$\frac{\text{la}}{\text{sol}} = \frac{40}{36} = \frac{10}{9}$$

$$\frac{\text{si}}{\text{la}} = \frac{45}{40} = \frac{9}{8}$$

$$\frac{\text{do}}{\text{si}} = \frac{48}{45} = \frac{16}{15}$$

Así, pués, cualquier serie de sonidos cuyas notas consecutivas estén entre sí como los quebrados

$$\frac{9}{8},\ \frac{10}{9},\ \frac{16}{15},\ \frac{9}{8},\ \frac{10}{9},\ \frac{9}{8},\ \frac{16}{15}$$

forman una octava, i (repitámoslo), por razones no bien explicadas todavía de nuestra organización, los sonidos así relacionados nos producen agrado musical siempre que los oimos eslabonados de ese modo.

Los intervalos

de *do* a *re*,
de *re* a *mi*,
de *fa* a *sol*,
de *sol* a *la*, i
de *la* a *si*

tienen el valor de un TONO, i los intervalos

de *mi* a *fa*, i
de *si* a *do*

no valen más que un SEMI-TONO; por manera que en la *octava natural* hai cinco tonos i dos semi-tonos. Los semi-tonos caen, pués, entre las notas tercera i cuarta i entre la séptima i la octava.

Los enigmáticos números

24, 27, 30, 32, 36, 40, 45 y 48,

no expresan, pués, *nada de absoluto* en sí. Sólo representan *meras relaciones;* por manera que, si llamamos *do* a un sonido producido en un segundo por 32 vibraciones dobles, la escala se compondrá de sonidos originados por los números de vibraciones siguientes:

				Relaciones.
do, sonido producido....	por 32 vs.		=	1
re,.....	por 36	$= \frac{36}{32}$	=	$^9/_8$
mi,.....	por 40	$= \frac{40}{32}$	=	$^5/_4$
fa,.....	por 42,67	$= \frac{42,67}{32}$	=	$^4/_3$
sol,.....	por 48	$= \frac{48}{32}$	=	$^3/_2$
la,.....	por 53,33	$= \frac{53,33}{32}$	=	$^5/_3$
si,.....	por 60	$= \frac{60}{32}$	=	$^{15}/_8$
do, de la siguiente escala	por 64	$= \frac{64}{32}$	=	2

I, si llamamos *do* a un sonido producido por 261 vibraciones, entonces, la escala estará compuesta por los siguientes números de vibraciones relacionados entre sí (lo mismo que antes, por los números

24 : 27 : 30 : 32 : 36 : 40 : 45 : 48;

				Relaciones.
do, sonido producido	por 261 vs.	=	=	1
re,.....	por 293,625	$= \frac{293,625}{261}$	=	$^9/_8$
mi,.....	por 326,25	$= \frac{326,25}{261}$	=	$^5/_4$
fa,.....	por 348	$= \frac{348}{261}$	=	$^4/_3$
sol,.....	por 391,5	$= \frac{391,5}{261}$	=	$^3/_2$
la,.....	por 435	$= \frac{435}{261}$	=	$^5/_3$
si,.....	por 489,375	$= \frac{489,375}{261}$	=	$^{15}/_8$
do,.....	por 522	$= \frac{522}{261}$	=	2

I, en general, cualquier serie de 8 notas solas constituirá siempre una octava, con tal de que las relaciones del segundo

con el primero sea $^9/_8$; del tercero con el primero $^5/_4$; del cuarto con el primero $^4/_3$ etc.

Por tanto, todo número de vibraciones *n* puede ser *do*, siempre que el *re* siguiente sea $^9/_8$ *n*, i el *mi* subsiguiente $^5/_4$ *n*, i el *fa* $^4/_3$ *n*, etc.

I, como una nota producida por un cierto número de vibraciones *n* se llama *do*, la producida por 2 *n* se llamará también *do* de la siguiente octava; i esta otra octava constará de las notas generadas por los números siguientes de vibraciones (también relacionadas entre sí

:: 24 : 27 : 30 : 32 : 36 : 40 : 45 : 48) :

do, sonido producido por 2 *n* vibraciones
re, $= {}^9/_8$ de 2 *n*
mi, $= {}^5/_4$ de 2 *n*
fa, $= {}^4/_3$ de 2 *n*
sol, $= {}^3/_2$ de 2 *n*
la, $= {}^5/_3$ de 2 *n*
si, $= {}^{15}/_8$ de 2 *n*
do, = 2 veces 2 *n* = 4 *n*.

Consideremos ahora como *do* a la nota generada por este 4 *n* vibraciones, i tendremos otra octava, cuyo

re será $= {}^9/_8$ de 4 *n*
mi será $= {}^5/_4$ de 4 *n*, etc., etc.

De este modo se genera cualquier serie de octavas; pero en la práctica sólo se usan octavas sucesivas que empiezan por un *do* cuyas vibraciones son 32, u otro número mui próximo.

Para distinguir unas de otras las octavas, se emplean índices, como sigue:

do_{-2}	re_{-2}	mi_{-2}	fa_{-2}	sol_{-2}	la_{-2}	si_{-2}
do_{-1}	re_{-1}	mi_{-1}	fa_{-1}	sol_{-1}	la_{-1}	si_{-1}
do_1	re_1	mi_1	fa_1	sol_1	la_1	si_1
do_2	re_2	mi_2	fa_2	sol_2	la_2	si_2
do_3	re_3	mi_3	fa_3	sol_3	la_3	si_3
do_4	re_4	mi_4	fa_4	sol_4	la_4	si_4
do_5	re_5	mi_5	fa_5	sol_5	la_5	si_5
do_6	re_6	mi_6	fa_6	sol_6	la_6	si_6
do_7	re_7	mi_7	fa_7	sol_7	la_7	si_7

Siendo, pués, las notas de la escala musical sonidos producidos, nó por números absolutos, sino por números relacionados entre sí como los citados

$$24 : 27 : 30 : 32 : 36 : 40 : 45 : 48,$$

o bien como

$$1 : \frac{9}{8} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2} : \frac{5}{3} : \frac{15}{8} : 2 ,$$

es claro que, con solo fijar una nota cualquiera, podrán encontrarse inmediatamente todas las demás.

I, en efecto, así sucede. Mientras los físicos suelen empezar la serie de las octavas por un $do—_1$, producido por un cierto número n de vibraciones, las orquestas de los principales teatros suelen regirse por el *la* de la tercera octava (cuyo índice es $_3\,la_3$) al cual corresponde un $do—_1$ regularmente $\gtrless n$.

I, para que se vea el como las notas musicales no son generadas por números absolutos, bastará observar que actualmente hai vigentes cinco módulos principales del la_3 correspondiente a la tercera octava, como sigue:

Orquesta de la *Opera*.....	de París,	$la_5 = 435$ vs.
Orquesta....	de Berlín,	$la_5 = 448$ vs., 5
Orquesta del Teatro italiano de Londres,		$la_5 = 452$ vs.
Orquesta de San Carlo.....	de Nápoles,	$la_5 = 445$ vs.
Orquesta de La Scala.....	de Milán,	$la_5 = 451$ vs., 5.

Ni tampoco los físicos más eminentes en la ciencia de la Acústica han partido siempre del mismo número de vibraciones:

Chladni, Marloye, Kœnig,	$do_5 = 256$ vs
Dulong.....	$do_5 = 250$ vs
Sauveur.....	$do_5 = 261$ vs., 6
Weber	$do_5 = 259$ vs., 2
Hällström.....	$do_5 = 268$ vs , 8
Scheibler.....	$do_5 = 264$ vs.

Ya es notable i anticientífica esta múltiple falta de uniformidad; pero bien podemos actualmente consolarnos, toda vez que ha sido muchísimo más exagerada.

El *la* era en París en 1700 el sonido producido por 405 vibraciones dobles. Después, durante el siglo XVIII, sus vibraciones oscilaron entre 410 i 425.

En 1833 habia en solo París las discrepancias siguientes:

en la Ópera dos diapasones, uno de 426,5 i otro de 434; i en los Italianos i en el Conservatorio existian otros dos diapasones normales de 435 i 440,5. Algunos años después, el diapasón de la Ópera daba 448 vibraciones dobles para el la_3. Este desorden necesitaba correctivo; i, a fin de ponerle término, el Gobierno francés, por decreto de 16 de Febrero de 1859, fijó el la_3 del diapasón normal de las orquestas en 435 vibraciones dobles por segundo; de donde resulta que la escala normal, arreglada a este la_3 es, según antes se ha visto, como sigue:

do_3	re_3	mi_3	fa_3	sol_3	la_3	si_3	do_4
261	293,625	326,25	348	391,5	435	489,375	522.

Por consiguiente, al do_3 de 256 vs., punto de partida o módulo normal para sabios como Chladni i como Kœnig, corresponde un la_3 de 426 vs., 6; mucho más bajo, por tanto, que el la_3 oficial de 435.

En Alemania, hubo un Congreso en Stuttgard el año de 1834, donde se decidió que el la_3 fuese el producido por 440 vs.

En Inglaterra, el diapasón normal es casi medio tono más alto que en Francia.

Hé aquí ahora los números de las vibraciones que producen las notas de las diferentes escalas de Chladni, la Ópera francesa i la Scala de Milán.

	Número de vibraciones, según Chladni y Koening.	Número de vibraciones, según el decreto de 16 de Febrero de 1859.	Número de vibraciones, normales en La Scala de Milan.
do - 2.....	16	16,3125	
re - 2.....	19	18,3515625	
mi - 2.....	20	20,39	
fa - 2.....	21,335	21,75	
sol - 2.....	24	24,46875	
la - 2.....	26,67	27,1875	
si - 2.....	30	30,0859875	
do - 1.....	32	32,625	
re - 1.....	36	36,703125	
mi - 1.....	40	40,78125	
fa - 1.....	42,67	43,5	
sol - 1.....	48	48,9375	
la - 1.....	53,33	54,375	
si - 1.....	60	61,171875	

	Número de vibraciones, según Chladni y Koenig.	Número de vibraciones, según el decreto de 16 de Febrero de 1859.	Número de vibraciones, normales en La Scala de Milán.
do 1	64	65,25	
re 1	72	73,40625	
mi 1	80	81,5625	
fa 1	85,33	87	
sol 1	96	97,875	
la 1	106,67	108,75	
si 1	120	122,34375	
do 2	128	130,5	
re 2	144	146,8125	
mi 2	160	163,125	
fa 2	170,67	174	
sol 2	192	195,75	
la 2	213.33	217,5	
si 2	240	244,6875	
do 3	256	261	
re 3	288	293,625	
mi 3	320	326,25	
fa 3	341,33	348	
sol 3	384	391,5	
la 3	426,67	435	451,5
si 3	480	489,375	
do 4	512	522	
re 4	576	587,250	
mi 4	640	652,5	
fa 4	682,67	696	
sol 4	768	783	
la 4	853,33	870	
si 4	960	978,75	
do 5	1024	1044	
re 5	1152	1174,5	
mi 5	1280	1305	
fa 5	1365,33	1392	
sol 5	1536	1566	
la 5	1706,67	1740	
si 5	1920	1957,5	
do 6	2048	2088	

El oido aprecia con mucha exactitud la igualdad de altura de dos sonidos; i, si dos cuerdas están al unísono, bastará cambiar o modificar mui poco el largo de una de ellas para percibir en el acto su desafinación. Júzguese, por tanto, del

efecto que nos causaría el escuchar por medio de dos teléfonos, uno aplicado a cada oido, la misma pieza musical cantada simultáneamente por dos grandes artistas, una en París con arreglo al la_3 oficial de 435$^{vs.}$, i otra en Milán con arreglo a otro la_3 de 451$^{vs.}$,5: ¡sería cosa de morir!

Ya ves, querido amigo, que el espacio aprovechado por los sonidos musicales es mucho más restringido que el de todos los sonidos perceptibles. Si prescindimos del $do-_2$ de 16 vibraciones dado por los cañones abiertos de órgano de 32 piés, el sonido más grave utilizado actualmente por los músicos es el $la-_2$ de 27 vibraciones de los nuevos pianos de cola. El sonido más bajo de los instrumentos de orquesta es el $mi-_1$ del contrabajo con 41 vibraciones. Los grandes pianos suben hasta el la_6 de 3 480 vibraciones, i a veces hasta el do_7 de 4 176 vibraciones. Solamente por excepción se emplean notas más altas, cuyo límite parece ser el re_7 de la pequeña flauta con 4 700 (4 698) vibraciones por segundo. Pero estas excepciones no destruyen lo antes dicho acerca de que los sonidos de buen uso en la música son los producidos por los números de vibraciones comprendidos entre 30 i 4 000, en una extensión de solas 7 octavas.

En bajando la multiplicidad de las pulsaciones periódicas de un cuerpo a cierto número, a 27, por ejemplo *(pianos modernos de cola)* nuestro oido pierde el poder de discernir las sucesiones, i hasta el de percibir que hai sucesión; pero entonces adquiere la maravillosa facultad de sentir las RELACIONES que guardan entre sí los diferentes números de la multiplicidad de pulsaciones.

Así, pués, si una cuerda dá 32 vibraciones por segundo, i otra cuerda dá 64 en el mismo tiempo, el oido siente que la segunda está una octava más alta que la otra. El oido, ciertamente, no CUENTA ni sabe CUÁNTAS son las vibraciones de la primera cuerda, ni CUÁNTAS las de la segunda; pero, sea cual fuere la magnitud de esos respectivos números, nuestro admirable órgano auditivo SIENTE que la segunda cuerda está una octava más alta que la primera; es decir, SIENTE que el número de las vibraciones de la cuerda más alta es DOBLE que el número de las vibraciones de la más baja. De un modo

análogo, ignorando nosotros el *número absoluto* de moléculas colocadas linealmente en la extensión de un milímetro de substancia homogenea, percibimos su doble en la longitud de dos milímetros, el triplo en la de tres,... i así sucesivamente, computando siempre CONJUNTOS, i nunca CONTANDO los números absolutos de las partículas componentes. Pero el ojo es mui poco apto para medir longitudes, mientras que el oido es habilísimo para medir relaciones.

Cuando el número de las vibraciones es de 1 a 2, el oido ejercitado percibe lo que los músicos llaman una *octava* pura (por ejemplo do_1, do_2): perciben una *quinta* cuando la relación es de 2 a 3 (do_1, sol_1, por ejemplo: mientras una cuerda dá 64 vibraciones, otra produce 96 por segundo, o bien la una 200 i 300 la otra, etc.): perciben una *cuarta* cuando la relación de los números de las vibraciones es de 3 a 4 (do_1, fa_1; esto es, una cuerda produce 64 vibraciones i otra 85,33; o sea, una produce 300 vibraciones mientras otra 400):... en fin, para nosotros los europeos es mui perceptible lo que todo el mundo conoce con el nombre de ESCALA MUSICAL.

TONO es, pués, la percepción maravillosa de la RELACIÓN entre las magnitudes de dos sonidos, aun en la ignorancia del número absoluto de las vibraciones que los originan.

La voz de hombre no produce notas tan altas como la voz de mujer. Ni todos los hombres ni todas las mujeres tienen respectivamente la misma clase de voz. De aquí las denominaciones de

voz de bajo,
voz de baritono, i
voz de tenor,

aplicadas a los hombres, i las de

voz de contralto,
mezzo-soprano, i
soprano,

aplicadas a las mujeres.

El siguiente cuadro manifiesta las notas que, regularmente, puede dar cada voz:

	Voz de bajo.	Voz de barítono.	Voz de tenor.	Voz de contralto.	Voz de mezzo-soprano.	Voz de soprano.
65,25						
73,40625						
81,5625	mi $_1$					
87	fa $_1$					
97,875	sol $_1$					
108,75	la $_1$	la $_1$				
122,34375	si $_1$	si $_1$				
130,5	do $_2$	do $_2$				
146,8125	re $_2$	re $_2$	re $_2$			
163,125	mi $_2$	mi $_2$	mi $_2$			
174	fa $_2$	fa $_2$	fa $_2$			
195,75	sol $_2$	sol $_2$	sol $_2$	sol $_2$		
217,5	la $_2$	la $_2$	la $_2$	la $_2$		
244,6875	si $_2$	si $_2$	si $_2$	si $_2$	si $_2$	
261	do $_3$	do $_3$	do $_3$	do $_3$	do $_3$	do $_3$
293,625	re $_3$	re $_3$	re $_3$	re $_3$	re $_3$	re $_3$
326,25		mi $_3$	mi $_3$	mi $_3$	mi $_3$	mi $_3$
348		fa $_3$	fa $_3$	fa $_3$	fa $_3$	fa $_3$
391,5			sol $_3$	sol $_3$	sol $_3$	sol $_3$
435			la $_3$	la $_3$	la $_3$	la $_3$
489,375			si $_3$	si $_3$	si $_3$	si $_3$
522				do $_4$	do $_4$	do $_4$
587,250				re $_4$	re $_4$	re $_4$
652,5				mi $_4$	mi $_4$	mi $_4$
696				fa $_4$	fa $_4$	fa $_4$
783					sol $_4$	sol $_4$
870					la $_4$	la $_4$
978,75						si $_4$
1044						do $_5$
1174,5						
1305						
1392						
1566						
1740						
1957,5						
2088						

Según se vé, hai notas comunes a todas las clases de voz, como el do_3 i el re_3; otras que sólo son comunes a cinco clases de voz, como el do_3, re_3, mi_3, fa_3, que pueden ser cantadas por barítonos, tenores, contraltos, mezzo-sopranos i sopranos,

El tenor es quien dá más notas propias de las otras clases de voz. Una melodia en que no entren más sonidos que los comprendidos entre sol_2 i si_3 puede ser cantada lo mismo por un tenor que por una contralto; i otra comprendida entre do_3 i fa_4 estaria dentro de las facultades de cualquier voz de mujer, etc.

Regularmente la extensión de una voz es sólo de doce notas; pero los cantantes han de tener una extensión de dos octavas por lo menos, porque dentro de esos límites escriben los compositores. Sin embargo, algunos pasan de dos octavas; pocos llegan a tres; i, como gran rareza, se cita la voz de Catalani, quien (según se dice) poseia una extensión de tres i media octavas.

V.

Le toca ahora a tu quinta i última pregunta: «¿cuál es la diferencia entre las notas cantadas i las habladas?»

Toda nota de canto es un sonido de altura fija en la escala musical.

Un instrumento de notas fijas, por ejemplo, un órgano arreglado al diapasón oficial de los franceses, dará siempre para el fa_3 de la tercera octava 348 vibraciones dobles por segundo, 391,5 para el sol_3 siguiente, 435 para el la_3 normal;... pero jamás producirá 349, ni 350, ni 351, ni 352... ni ninguna otra nota comprendida entre las de las vibraciones oficiales. De 348, correspondientes al fa_3 salta, pues, a 391,5 sin emitir ningún sonido propio de los números intermedios, i de 391,5 salta al 435 del diapasón oficial.

Lo mismo pasa con el piano, con la guitarra, con la flauta: en una palabra, con todos los instrumentos de notas fijas. Sus sonidos corresponden a determinados números de vibraciones: a ésos i nó a otros.

¿Sucede lo mismo con las notas de la voz hablada?

Evidente es que nó. I admira que haya habido prosodistas eminentes a quienes les diera por decir que «*nuestra lengua es monótona*,» o bien que «*hablamos en una sola i misma cuerda*.

No puede darse más patente equivocación.

Repara la diferencia de intonaciones con que pronunciaríamos el siguiente hipotético diálogo:

Mira, ¿salgo? (*go* más agudo *musicalmente* que *sal*).
Si..... (dicho con indiferencia, empieza agudo i concluye grave).
¿Si?..... (empieza grave i concluye agudo: el tono puede deslizarse nada menos que un intervalo de sexta. Si se quiere imitar este sonido, aun por el que no sea músico, tómese un violín, apóyese un dedo hacia el medio de la tercera cuerda, i, sin levantarlo, deslícese hacia el puente como siete centímetros, mientras con el arco se hace sonar la cuerda).
Nó..... (dicho resueltamente, como quien cambia de parecer; se pronuncia en un tono más grave que todas las demás palabras de este hipotético diálogo).

¿Quién es?... (¿dejará alguien de percibir lo agudo de *quién* i lo grave de *es*, musicalmente hablando?)
Yo. ..... (mui grave también musicalmente, si bien nó mui de quedo.)
Quién?..... (mui agudo, i esforzando la voz con cierta impaciencia, como quien no ha conocido la voz).
Yo..... (mui grave como entonación, i mui recio como intensidad, conforme se expresa quien comienza a enojarse porque no lo han conocido).

En español, pués, decimos las vocales de las sílabas con diversidad de entonaciones, i sólo no teniendo orejas se puede negar cosa tan clara. Cuando con un polisílabo terminamos una frase expositiva, *sube* la voz hasta la sílaba del acento, i luego *baja:* cuando preguntamos, la final del vocablo suena más *alta* que la vocal del acento:

¿Viene?—Viene.

¿En qué conocemos que en el primer caso se pregunta i en el otro se responde, más que en la canturia de cada una de ambas cláusulas? Esto es materia de experimento: el que tuviere oidos, oiga i perciba. ¿I quién no distingue sílabas en que el tono, habiendo empezado *alto*, va pasando por una serie de intervalos microfónicos hasta concluir *bajo*, o, viceversa, habiendo empezado *bajo*, concluye *alto*, i todo en el espacio de una sílaba? ¿Quién, en fin, no ha observado otra clase de sílabas en que el tono *sube* i *baja* (acaso como las griegas

que escribimos con circunflejo)? ¿Ni quién ha dejado de encontrarlas en que el tono *baja* i *sube?*

Todas estas modulaciones de la voz (o inflexiones de la voz, como dicen los ingleses) son mui fáciles de comprobar en el violín, pero nó en el piano, ni en el órgano, ni en la flauta, ni, en general, en ningún instrumento de notas fijas. Estos imitan el *canto*, pero nó el *período hablado:* el violín puede imitar los dos. El órgano da una nota fija, i la sostiene; da otra nota i la sostiene igualmente; i siempre *«por saltos de sonidos»* pasa de unas notas a otras notas, lo cual constituye propiamente el canto. Así, al hacer una escala, si la voz produce, por ejemplo, en un do_3 256 vibraciones dobles, salta para el re_3 bruscamente desde 256 a 288; i, si quiere ir del re_3 al mi_3, desde 288 pasa de golpe hasta 320, etc.

Eso es cantar.

Pero ¿es hablar?

Nó.

Como observa Walker, en los sonidos *hablados* la voz *no salta* de re_3 a mi_3 dejando vacío un espacio de 32 vibraciones dobles, sino que, con una rapidez portentosa, desde 288 va avanzando *sin discontinuidad* hasta 320, produciendo seguidas 289, 290, 291, 292, 293... vibraciones dobles. El caballo, al trote, se adelanta sin tocar todos los puntos del suelo que recorre. La locomotora, por el contrario, toca con sus ruedas todos los puntos del carril ferreo sobre que se mueve. Con facilidad produce la ironía un intervalo de quinta en una sola sílaba, pasando por todas las vibraciones intermedias; pues para ello no tiene la organización más que ir disponiendo convenientemente el aparato vocal; pero con suma dificultad (que sólo puede vencer la educación) le es dado saltar de repente i sin desafinar desde la posición de la laringe que produce 256 vibraciones dobles a la que produce 288; ni una más ni una menos para no desafinar. ¡Qué prodigio de mecánica no sería el de una locomóvil, hoi quimérica, que se moviese saltando sobre pilares situados a distancias desiguales i discontinuas!! En el órgano, en el harpa, en la guitarra, en la flauta,... los tubos, las cuerdas, los agujeros... están respec-

tivamente calculados, nó para producir todos los números consecutivos de vibraciones posibles, sino un mui corto número de notas: las de unas cuantas octavas solamente. Pero el violín puede producirlos todos, si, herida la cuerda por el arco, corremos sin interrupción el dedo sobre ella. Por eso a veces parece como que *habla* ese instrumento, mientras que el piano siempre *canta*. Pero, si a veces el violín *parece que habla* cuando produce *sin discontinuidad* números consecutivos de vibraciones, ¿no es claro que reproduce lo que hace nuestro aparato vocal? ¿Habrá quien sostenga todavía que nuestra lengua es monótona? ¿No es error decir que hablamos siempre en una cuerda? El hombre, pues, si bien emite sonidos cuando habla, no *canta* nunca al hablar, en el sentido de que salte desde un tono a otro, sino que, a modo de locomotora, nunca trota al devorar el espacio sobre las barras de hierro paralelas.

Si, pues, una *nota cantada* es un sonido de altura fija e invariable durante todo el tiempo necesario para su emisión, toda *nota hablada* es un sonido cuya altura no permanece fija durante el tiempo de su pronunciación. I, si alguna vez permanece fija, su distintivo propio es su posibilidad de deslizarse desde una cierta altura musical sin discontinuidad ninguna a las siguientes notas musicales.

Por eso el órgano nunca puede imitar estas inflexiones de la voz, tan fáciles de reproducir por el violín si se corre un dedo sobre una cuerda, mientras que el arco la está haciendo sonar.

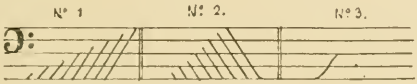
Como las notas habladas pueden *subir*, o bien *bajar*, o bien *subir i bajar*, o bien *bajar i subir* en una misma sílaba, estas notas habladas se divideu en *simples* i *compuestas*.

Las *simples* consisten en un solo descenso o en una sola elevación de la voz; i, como este tránsito de la voz puede recorrer toda la extensión de un semitono, o bien producir todas las vibraciones comprendidas en el espacio de una octava, por eso ha lugar a 8 diferentes *notas habladas:* a saber:

Nota de semitono,
Nota de un tono,
Nota de tercera,
Nota de cuarta,
Nota de quinta,
Nota de sexta,
Nota de séptima, i
Nota de octava;

lo cual dá un total de 16 notas habladas de diferente extensión: 8 para expresar el ascenso de la voz i otras 8 para expresar su descenso.

Steele, en su obra «*Prosodia rationalis*,» representa estas notas por líneas diagonales en el pentagrama común. La longitud de la linea indica la extensión que recorre la nota hablada; su situación en el pentagrama indica su altura, i su inclinación manifiesta si la nota sube o baja; todo como aparece simbolizado en los ejemplos primero y segundo del siguiente diagrama (fig. 20):



En la notación anterior se supone que la voz pasa sin discontinuidad de una altura a otra en tiempos iguales. Pero la voz en muchos casos *se detiene* más tiempo en alguna parte de su camino, de modo que anda espacios desiguales en tiempos iguales. Steele indica este retardo parcial de la nota hablada encorvando la línea diagonal en la parte de la retardación, como lo indica el núm. 3 del anterior diagrama (fig. 20).

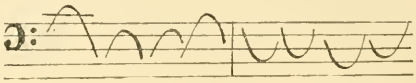
Es claro que la voz puede retardarse al principio, al medio o al fin de cada nota hablada, i es también evidente que en vez de retardarse puede acelerarse, ya al principio, ya al medio, ya al fin de su emisión.

De aquí la insuficiencia de los anteriores signos. I su insuficiencia resulta todavia más palpable, si se considera que cada uno de estos signos debe indicar, no solamente los tránsitos de altura, ya subiendo, ya bajando, sino también los

grados de intensidad con que la nota hablada se pronuucia al principio, al medio o al fin de su emisión.

Pero las notas habladas no se pronuncian sola i exclusivamente elevando o bajando la voz. Con mucha frecuencia sucede que una misma nota *sube* i *baja* durante su emisión, o bien *baja* i *sube;* i en cualquiera de estos dos casos hai necesidad de nuevos signos para el simbolismo de estas notas *compuestas*.

Steele en su citada «*Prosodia rationalis*» indica el modo de proceder según el siguiente diagrama (fig. 21).



En estas notas, *compuestas* de dos movimientos, uno de ascenso i otro de descenso de la voz, o bien uno de descenso i otro de ascenso, puede la voz (como antes se dijo) experimentar retardos o aceleraciones, ya al principio, ya al medio, ya al fin de la emisión vocal, i, por consiguiente, el número de símbolos tiene que ser mui numeroso, para expresar todas estas variantes relativas a los tránsitos desde una altura a otra, i (además i conjuntamente) las diferencias de intensidad con que la nota hablada se pronuncia, i los sitios del *tránsito de alturas* donde cambia de intensidad.

La voz hablada, pués, pasa sin discontinuidad en el espacio de una sílaba desde la posición del aparato vocal que produce n vibraciones a la que produce $n+1$, $n+2$, $n+3$, $n+4$, $n+5$... etc., siempre subiendo hasta que pára; o bien, bajando siempre, desde la posición n a las posiciones $n-1$, $n-2$, $n-3$, $n-4$, etc.; o bien sube i baja $(n, n+1, n+2, n+3, \ldots n+20, n+19, n+18, n+17, \ldots n+2, n+1, n)$; o bien baja i sube $(n, n-1, n-2, n-3, \ldots n-20, n-19, n-18, n-17, \ldots n-2, n-1, n)$.

No es necesario que la *subida* sea igual a la *bajada*, ni la

bajada igual a la *subida:* la voz puede en las notas compuestas *subir* poco i *bajar* mucho, o viceversa.

Vese, pués, la inmensidad de variantes que cabe concebir; i, por tanto, ocurre preguntar: «*¿tienen estas excursiones de la voz límites regulares?*»

Varios retóricos de la antigüedad habian consignado que los cambios de altura de una nota hablada abarcan rara vez una quinta en una sílaba;—i las observaciones modernas hacen ver que lo que acontecia en lo antiguo continua también actualmente, por regla general. Sólo por excepción, las excursiones de la voz hablada alcanzan más altos intervalos hasta llegar a veces a la octava. Pero esto ocurre rara vez; i tanto, que hasta el hecho de abarcar las excursiones de la voz el espacio de una octava es en verdad poco frecuente.

Adiós ya, mi querido discípulo i amigo. Esta carta se ha retrasado lo que yo no creia, porque más que carta, me ha resultado folleto. Es mui fácil, como comprenderás, hacer una pregunta; pero nó tanto el contestarla. Para la pregunta bastan pocas palabras. La contestación requiere mucha tinta i más papel. I, sobre todo, tiempo i paciencia.

Tuyo.

Postdata.

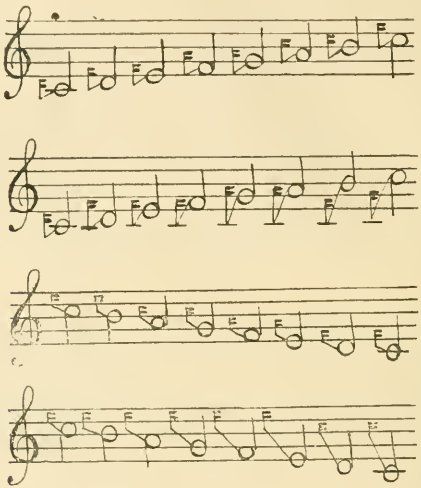
Se me hace escrúpulo de conciencia una omisión que he cometido en la carta; la verdad, por pereza i ganas de concluir.

Pero, como se trata de cosa importantísima, no quiero que se me pudra en el cuerpo.

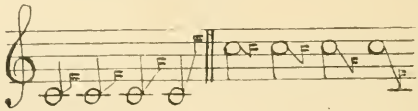
Es mucha verdad que en los instrumentos de notas fijas la altura de cada tono es invariable: por más que hagas, el *do* de un órgano será siempre un *do*, sin mezcla ninguna de otra nota.

Pero, tratándose del canto de la voz humana, la observación manifiesta que muchas notas dadas por los mejores cantantes no son de una altura uniforme durante toda su emisión, pues la voz suele deslizarse rápidamente desde una

cierta altura inicial a la altura de la nota escrita en el pentágrama; de modo que *la nota precisa* sólo se produce al fin. Muchos cantantes llegan a esa nota precisa deslizando la voz de un modo análogo a lo que indican los siguientes diagramas (figura 22):



Por último, a veces *después* de la nota pedida suele deslizarse la voz, ya subiendo, ya bajando, como indica el diagrama siguiente (fig. 23):



Creo innecesario encarecerte que todas éstas no son más que indicaciones de la inmensidad de variantes que ocurren en la práctica.

Otra cosa.

La primera de las leyes de las cuerdas era ya conocida de los antiguos.

Pitágoras demostraba por medio de un monocordio que, para obtener doble número de vibraciones, hai que reducir a la mitad el largo de una cuerda, i que, para producir vez i media ese número, hai que tomar los dos tercios (1). Hizo también experimentos acerca de la tensión, pero no parece que diera con la léi de los pesos.

Por otra parte, ya en los tiempos de Ramses III (1250 años antes de Jesucristo), los egipcios poseian numerosos instrumentos de cuerda construidos con arte perfecto, desde las grandes harpas, hasta el modesto laud. Las principales circunstancias que determinan las vibraciones transversales de las cuerdas eran, pues, mui conocidas desde antiguo; si nó científicamente, a lo menos de un modo práctico. Así, desde los primeros tiempos de la Historia ha habido pan, si bien, hasta hace mui poco, no se elaboró ninguna teoria admisible referente a la panificación.

---

(1) Pitágoras verdaderamente no se expresaba en estos términos enteramente modernos i propios sólo de una época en que se explica lo que es el sonido *fuera de nosotros*. Lo que Pitágoras decia, era que la *octava* se obtiene reduciendo la cuerda a la mitad, i que para la *quinta* hai que tomar las dos terceras partes de su primitiva longitud.

CARTA VIII

Querido amigo:

Con gran placer recibo tu contestación a mi voluminosa epístola-folleto, i cree que no podrás causarme satisfacción más cumplida que anunciándome la feliz noticia de estar dispuestos tus amigos a ponerse a estudiar libros formales sobre Acústica. Si mis cartas los deciden a eso, nunca podria yo obtener más preciado galardón. Hazles persistir en ese propósito, i anímalos a él, repitiéndoles continuamente lo que predica el filósofo anónimo de la sabiduría del pueblo: «El saber no ocupa lugar.» ¿Quién sabe lo que podrán aprovecharles esos nuevos conocimientos? ¿Para qué sirve un recién nacido? ¿No podria ser un CERVANTES? ¿No podria ser un NEWTON?

Repíteles que no conozco libro ninguno en que, sin fórmulas, se expliquen las nociones acústicas fundadas en principios matemáticos: que he procurado inculcárselos insensible, llana i sencillamente en las cartas anteriores; pero que, ya que deseau conocer la razón de esos principios, meramente esbozados por mí, diles que lean los libros que tengo a la vista i de los cuales estoi tomando i seguiré sacando lo que diga; pues con razón suponen que yo no invento nada de lo que les escribo. En cierta clase de trabajos no hai ni puede haber más originalidad que la de la exposición, o, más bien, la del orden de la exposición; pues, a veces, conviene repetir (como yo hago) lo que otros han dicho bien, por no arriesgarme a decirlo impropiamente o mal.

Muchos son los libros que tengo a mi alrededor; pero principalmente consulto i tomo, i seguiré sacando de los siguientes:

GANOT.—*Tratado elemental de Fisica.*
KOENIG.—*Quelques expériences d'acoustique.*
VIOLLE.—*Cours de physique.*
BEHNKE.—*Voice, sing, and speech.*
BOURSEUL.—*Théorie des voyelles*
BOUDET.—*Etude de la voix articulée.*
HELMHOLTZ.—*Die Lehre von den Tonempfindungen.*
BEAUNIS.—*Nouveaux éléments de physiologie humaine.*
BRITISH CYCLOPÆDIA.—*Voice, Music, Rhythm*, etc.

Veo también con gusto que no he hecho mal en acudir a las notas musicales para facilitar la comprensión de algunas particularidades algo obscuras: al hacerlo, contaba yo con lo extendidas que están las primeras nociones de la lectura musical.

¿Conque no me equivoqué al pensar que habia entre vosotros alguno que algo sabe, i que ése era el autor de la serie de preguntas emboladas a que hube de contestar en mi anterior epístola? Pues dile que no vuelva a tentarme la paciencia, i que me alegro mucho de que haya aprendido cosas que ignoraba. Seguramente su bagaje científico no era mui pesado.

Adiós. Seguiré, por aquello de que ya he empezado, pero durante todo el mes que viene no creo que me será dable escribir cosa ninguua. ¡Tal me apremian otras ocupaciones urgentes, algunas ineludibles!

Tuyo afectísimo.

CARTA IX

No he podido contestar, querido amigo i discípulo, a ninguna de tus dos anteriores en que me dabas cuenta, primero, de las dudas de tus amigos; i luego, de los medios de que te valiste para disipárselas.

Voi a continuar hoi mi tarea.

Ante todo has de hacer entender una cosa a tus discípulos (pues ya veo que tus amigos te han elevado a la categoria de maestro), i es, que cada cuerpo vibrante tiene SU SONIDO PROPIO, i que ese *sonido propio* no varia.

Esta propiedad es lo análago de lo que pasa con los péndulos. Si has mirado un reloj de péndola corta, habrás notado que esta péndola oscila mui de prisa; jamás lograrás que ande tan despacio como una larga. Ni al revés. La péndola larga no puede oscilar tan de prisa como la corta. La léi de los péndulos se opone a ello; i, por tanto, cada longitud de péndulo tiene su *tiempo propio* de oscilación, idéntico a sí mismo en todas ocasiones.

Lo análogo pasa con los sonidos: cada cuerpo elástico tiene SU SONIDO PROPIO.

En efecto. Una cuerda tirante da siempre el mismo sonido, si no cambian ni su longitud ni su tensión. Esto se observa a cada instante en un piano. Sus cuerdas dan siempre la misma nota en igualdad de circunstancias.

El tubo de un órgano da siempre el mismo sonido a igualdad de presión del aire que viene de los fuelles.

Un diapasón produce siempre el mismo número de vibraciones en igualdad de temperatura, etc., etc.

Todo cuerpo, pues (cuerda, masa de aire confinada en un tubo, o en otro espacio cerrado invariable, toda varilla vibrante...), tiene su *sonido propio:* ése precisamente i nó otro ninguno.

Al llegar aquí me temo que ese amigo tuyo que hila tan delgado (me refiero al que redactó las preguntas a que hube de contestar en mi *epístola-folleto*), podrá salirme ahora con que una cuerda de guitarra se afloja o se estira en breves instantes con la humedad o con la sequedad de la atmósfera, i que entonces emite otro sonido; podrá observar que las cuerdas siempre tensas de un piano pierden, tocándose, parte de su elasticidad, i disminuyen de tensión, por lo cual hai que volver a templarlas, etc. I, si ese señor sabe más de lo que aparenta, podrá objetar, metiéndose a mayores, que el diapasón normal francés, según LISSAJOUS, da las 435 vibraciones oficiales a la temperatura de 15 grados sobre cero; pero que según KŒNIG no da tantas sino a 24°, 25: ¡tal es la influencia de unos cuantos grados de calor en la longitud de las ramas de un diapasón!

Todo esto es verdad; pero no invalida lo dicho anteriormente: cualquier cuerpo elástico tiene su SONIDO PROPIO, idéntico siempre a sí mismo, en las mismas circunstancias. Yo no hablo, ni tengo para qué hablar, de las variaciones debidas a la humedad, ni a la temperatura, ni a la pérdida de elasticidad, ni a ningún cambio perturbador.

Pues bien: entendido esto, hablemos ahora de uno de los puntos más importantes de la Acústica, i que más tienen que ver con la teoría de las vocales en todos los idiomas: a saber, de los SONIDOS POR INFLUENCIA.

Siempre que un cuerpo produce el *sonido propio* de otro cuerpo distante i en silencio, este segundo cuerpo se pone en vibración, i emite su *sonido propio.*

Mui fácil es comprobar esta propiedad importantísima.

Colóquense dos diapasones que den la misma nota (por ejemplo el la_3) sobre sus cajas reforzadoras, el uno enfrente del otro a algunos metros de distancia. Si se hace sonar uno de los dos diapasones por medio de un arco, el otro diapasón no

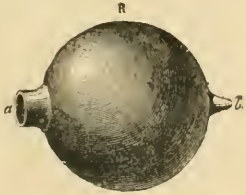
tardará en vibrar también; i, apagando con la mano las vibraciones del primero, se oirá claramente el sonido del segundo. Este fenómeno se verifica a mui grandes distancias siempre que se tomen las precauciones debidas para que las vibraciones se produzcan sin resistencias que las anulen. Por ejemplo: en una galería de alcantarillado, un diapasón do_2 (128 vs.), colocado enfrente de otro do_2, hizo sonar a este segundo a la enorme distancia de más de kilómetro i medio (1 590 metros). La rama del primer diapasón, al dirigirse hacia el segundo, condensaba el aire; i, al retrogradar, hacia una especie de vacío; i estos para nosotros insensibles movimientos, repetidos rítmicamente, vencian la inercia del segundo; lo hacian vibrar al cabo a kilómetro i medio de distancia; i le obligaban a producir *su sonido propio*, al unísono por supuesto del primer diapasón.

Esta transmisión a tan gran distancia parecerá tal vez un fenómeno extraordinario; pero en verdad no debe sorprender a nadie. Fuerzas insignificantes, cuando se acumulan i almacenan en un cuerpo, producen efectos de formidable energía. Un niño da una vuelta a la rueda de un volante en casa de un tornero; luego otra, después otra, i luego muchas más;... i en la masa del volante se almacena así i se acumula la potencia de cien niños, capaz ya de producir efectos poderosos. La fuerza acumulada en dos treues de ferrocarril es la causa de las catástrofes de un choque. Si las locomotoras, puestas sin choque una junto a otra, recibiesen vapor con igual fuerza para caminar una contra otra, se empujarian recíprocamente, pero no se hariau pedazos.

Claro es que si un diapasón no da el *sonido propio* del otro, este segundo no sonará. Cuando una persona columpia a otra, debe empujarla siempre que el columpiado se desvia del columpiador, nó cuando viene hacia él. Si los dos diapasones no tienen ramas vibrantes al unísono, sus movimientos no se verificarán siempre en el mismo sentido: cuando una oscile hacia allá, la otra tal vez vendrá hacia acá; i, contrariándose i chocándose en el aire los movimientos transmisores, ninguno de los diapasones podrá nunca poner al otro en vibración.

Pero, por más que la acumulación de pequeñas fuerzas produzca efectos poderosos de que tenemos diariamente ejemplos a la vista, sin embargo, preciso es confesar que a veces los resultados nos sorprenden por las circunstancias en que ocurren. No cabe duda de que un péndulo al venir hacia la derecha, tira hacia ese lado del punto de suspensión, i que luego tira de él hacia la izquierda cuando la oscilación se verifica de ese lado. Pero, por evidente que esto sea, no pueden menos de llamar la atención resultados como el siguiente: Dos relojes de péndulos iguales, colgados de un mismo soporte de madera, marchan al unísono exactamente. Esto no parece extraordinario. Pero, si al principio uno de los dos relojes está parado, i solamente anda el otro, éste hace oscilar al segundo i al cabo lo pone en marcha a plena amplitud; i, mientras tanto, el primero va quedándose parado paulatinamente. Pero en seguida el fenómeno se repite en orden inverso: el reloj que al principio estaba quieto i echó a andar por la influencia del otro, hace a su vez marchar al primero; pero en seguida el segundo se va parando poco a poco;... i así indefinidamente...

De lo dicho se deduce que toda masa de aire, confinada dentro de un recipiente, tiene *su sonido propio*. Helmholtz, fundado en esta propiedad, ha construido recipientes especiales *R*, que son de capitalísima utilidad en Acústica. Estos recipientes, de cristal o de latón, tienen por lo regular la forma de esferas huecas, en las cuales hay practicadas dos aberturas diametralmente opuestas, una mayor que otra: a la mayor *a* se adapta una especie de embocadura abierta i de poca altura; i a la menor *b* se ajusta un conducto a manera de embudo (fig. 24), cuyo extremo, redondeado conve-



nientemente, puede introducirse en el oido, incomunicándolo con el exterior.

Supongamos que *el sonido propio* de uno de estos resonares sea un la_3 de 435 vs. Si junto a la boca de este resonador suena un diapasón oficial, el la_3 de este diapasón será poderosamente reforzado por el resonador: i, si introducimos el conducto menor en nuestro oido, oiremos dentro del resonador un la_3 de poderosa intensidad.

Pero hagamos en seguida vibrar delante del mismo resonador la_3 otro u otros diapasones que no den ese SONIDO PROPIO del aparato, i nada percibiremos, porque todo resonador la_3 es insensible a cualquier otra nota diferente.

Como comprenderás, esta propiedad puede desde luego utilizarse para el análisis musical.

Imagínate que poseés un resonador *cuyo sonido propio* sea la_3: suponte además que llega a tus manos una colección de diapasones, unos grandes i otros chicos, i que quieres averiguar si entre todos ellos hai alguno o algunos que produzcan el la_3. La averiguación no puede ser más sencilla: si, aplicado el resonador al oido por el extremo del embudo, ningún diapasón lo hace sonar, puedes tener por cierto que ninguno de los diapasones es la_3; pero, si alguno o varios hacen *cantar* al resonador, ése o ésos son la_3.

Ya volveremos a hablar de este preciosísimo medio de análisis musical, porque a él exclusivamente se debe el conocimiento de lo que tanto nos importa averiguar: el TIMBRE DE LAS VOCALES, único objeto de nuestro estudio. Baste por ahora con lo dicho.

Los resonadores de Helmholtz (que, sea dicho de paso, i antes que se me olvide, pueden no ser esféricos) resultan un caso particular de las cajas de resonancia, conocidas desde los tiempos más remotos, i empleadas constantemente en los instrumentos de música.

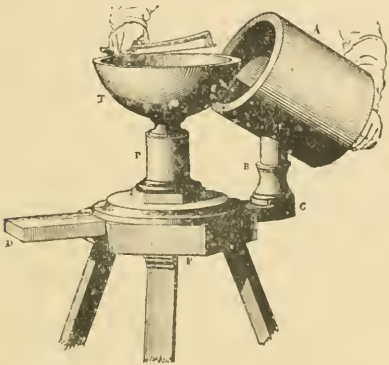
El sonido de una cuerda aislada es casi nulo: por eso la caja de un violín es lo que da valor al instrumento.

Ningún diapasón se oiria apenas, a no ser por su caja resonadora.

A la caja debe el tambor su formidable estruendo.

Se trata, pues, de un hecho general, siempre que (sea el que fuere el origen) llegan vibraciones sonoras a un cuerpo elástico en igual número que las que el cuerpo elástico es capaz de producir por sí propio, entonces el cuerpo elástico todo entero vibra al unísono de las vibraciones externas; i bajo la acción repetida de tantos impulsos, hai siempre resonancia, a veces de una amplitud considerable.

El aparato representado en la fig. 25 es precioso para



demostrar los efectos de esta resonancia. *T* es un timbre que vibra por la acción de un arco. El timbre se halla sujeto a un pié *P*, i este a un soporte *F*. Una caja cilíndrica de resonancia *A*, sujeta a otro pié *B*, puede acercarse al timbre o alejarse de él, ajustándose a los movimientos de una gruesa regla *D C* deslizable suavemente por una ranura practicada en el soporte *F*. Las vibraciones del timbre apenas se oirían sin el refuerzo de la caja cilíndrica *A*; pero, por efecto de su resonancia en ella, se perciben una intensidad considerable. Es más: cuando ya las vibraciones del timbre se han apagado casi, de tal modo que ni aun siquiera se oyen, no hai más que aproximar al timbre el cilindro resonador para percibir un sonido mui fuerte todavía.

Si un vaso de cristal frotado por sus bordes da una nota, quien cante esa nota cerca de él lo hará vibrar; i, si la nota

cantada es de una intensidad extraordinaria, el vaso entrará en vibraciones tan violentas i de tanta amplitud, que al fin se romperá.

En el oido humano, las vibraciones exteriores son recibidas por una membrana *(membrana del timpano)* que parece apta para vibrar al unísono de un sonido cualquiera i de cualquier altura. ¿Dependerá esta rara propiedad de que la tensión de tal membrana puede variar dentro de mui extensos límites?

Creo que en mi próxima carta podré ya empezar a tratar de la cualidad más importante i más obscura del sonido: del TIMBRE.

Adiós.

CARTA X

Mi buen discípulo:

Voi a tratar hoi del TIMBRE; esto es, de la más recóndita cualidad de los sonidos—hasta hace mui pocos años inexplicable e inexplicada.

Como sabemos, es indiferente, en general, que la ALTURA de un sonido resulte de las vibraciones de las *lengüetas metálicas*, de los *labios del músico* en los instrumentos de cobre, de las *cuerdas metálicas* en el piano, o de las *cuerdas vocales* en la laringe humana. Cualquiera que sea el instrumento que lo produzca, un sonido es siempre DE LA MISMA ALTURA, cuando resulta DEL MISMO NÚMERO DE VIBRACIONES por segundo de tiempo. Nuestros pianos se extienden siete octavas en ALTURA, i las notas de una octava no se diferencian de las de las otras más que en el número de sus respectivas vibraciones: el *do* más bajo (si está arreglado al diapasón normal de los franceses) produce (no contando los decimales) 33 vibraciones; 65 el siguiente *do*; 130,5 el inmediato; el otro 261..., i el último 4 176 por segundo.

Ahora bien: si todos los cuerpos producen el MISMO TONO cuando efectuan el MISMO NÚMERO de vibraciones por segundo, ¿cómo es que distinguimos la nota «la_3» de un violín del «la_3» de una flauta...;—o bien en qué distinguimos el la_3 cantado por un adulto del la_3 de un niño; i, más en general aún, ese sonido, emitido por una persona cualquiera, del la_3 enunciado por otra?—En el TIMBRE.

El TIMBRE es la cualidad que distingue unos de otros los sonidos del mismo TONO; esto es, los sonidos producidos por el mismo número de vibraciones en segundo.

En el TIMBRE reside, pues, la marca especial, el distintivo peculiarísimo, la fisonomía individual que diferencia unos de otros los sonidos de una misma altura en la escala de los tonos.

El timbre, pues, los individualiza i los hace distinguir.

Pero, ¿en qué consiste el TIMBRE?

Hasta HELMHOLTZ se había creído *generalmente* en la simplicidad del fenómeno de las vibraciones sonoras.

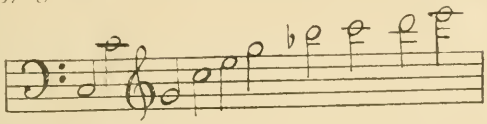
Pero hoi ya no queda duda de que TODOS los sonidos musicales son *compuestos;* CONJUNTOS de tonos, agremiaciones múltiples de tonos especiales, así como los tonos son conjuntos de vibraciones simples;—agremiaciones extraordinariamente complejas, i, sin embargo, percibidas como simples por nuestro órgano auditivo. Si es lícito comparar entre sí cosas mui desemejantes, equiparemos los TONOS SIMPLES a compañías (mui desiguales) de soldados, i los sonidos musicales en general a batallones constituidos por tales compañías. El la_3 de un buen cantante no es, pués, un solo TONO, sino un conjunto de tonos especiales en que predomina uno en particular: el más grave.

En general, cualquier sonido musical consta de un TONO FUNDAMENTAL, i de muchos otros TONOS que lo acompañan: (*supertonos* o *hipertonos* de los alemanes, *Obertöne: harmoniques* de los franceses: *armónicos* o *armónicas* entre nósotros, a imitación del francés.—Algunos, con mejor acuerdo, los llaman *hipertonos*, porque muchos de tales tonos parciales *no están en armonía* con el tono fundamental.)

Estos HIPERTONOS no son sonidos cualesquiera.

Solamente se da el nombre de ARMÓNICAS de un tono cualquiera de *n* vibraciones por segundo, a aquellos TONOS MÁS ALTOS producidos por un número *doble*, *triple*, *cuádruplo*, *quintuplo*... de vibraciones ocurridas en el mismo tiempo que emplea el TONO FUNDAMENTAL. Si éste da *n* vibraciones por segundo, sus *armónicas*, *armónicos*, *supertonos* o *hipertonos*

serán $2n$, $3n$, $4n$, $5n$, $6n$..... mn (es decir, productos de un número entero por el número de vibraciones del tono fundamental); fig. 26.



Tono fundamental *do*.
Hipertonos..... 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Así, pues, cuando nos parece percibir un sonido solo, oimos en realidad todo un batallón de tonos: a saber, el tono fundamental, o sea el más bajo o de menos vibraciones que el cuerpo puede emitir, i, además su *octava*, i su *duodécima*, i su *segunda octava*, etc.; en una palabra, toda una cohorte de sonidos. La experimentación científica demuestra que todos estos TONOS suenan realmente, i a la vez; pero, por ilusión acústica, no creemos oir más que el *tono fundamental*, por ser éste el que hiere nuestro oido con INTENSIDAD MAYOR.

No sé, si traducidas a números las notas anteriores, verán todo esto tus amigos con mayor claridad. Por si fuere, allá van los números. Supongamos que el primer *do* corresponda a la segunda octava; computemos ese *do* en la escala de Chladni, i tendremos:

tono fundamental.	do_2		=	128 vs.
1.er hipertono....	do_3	128 × 2	=	256
2.º hipertono....	sol_3	128 × 3	=	384
3.º hipertono....	do_4	128 × 4	=	512
4.º hipertono....	mi_4	128 × 5	=	640
5.º hipertono....	sol_4	128 × 6	=	768
6.º hipertono....	*si bemol* $_4$	128 × 7	=	896
7.º hipertono....	do_5	128 × 8	=	1 024
8.º hipertono....	re_5	128 × 9	=	1 152
9.º hipertono....	mi_5	128 × 10	=	1 280

No todas las armónicas (o supertonos) existen siempre en los diferentes cuerpos ni tienen igual poder; i, por consiguiente, no se hacen todas sentir de igual modo en el oido; por lo cual, el órgano auditivo, que nota estas diferencias, puede distinguir los sonidos de idéntico número de vibraciones en el tono fundamental que emite un cuerpo, de los que

emite otro, como se distingue a las persones por su fisonomía especial, es decir, por la percepción de sus diferencias características.

De otra parte, hai muchos cuerpos que producen—además del *tono fundamental*—hipertonos *anormales:* esto es, *hipertonos* que no son con toda exactitud un número *doble*, *triple*, *cuádruplo*... del número de vibraciones constitutivas del tono fundamental. Las campanas, los discos metálicos, las vocales de la voz humana en las enfermedades accidentales de la garganta i en sus cronicismos... producen gran número de hipertonos anormales, que sirven también de distintivo discordante i desagradable a los cuerpos de donde proceden;—como las excrecencias o las cicatrices en los rostros.

El oido, pués, percibe, no solamente los TONOS FUNDAMENTALES, que son los más bajos, sino también los conjuntos de hipertonos armónicos o inarmónicos que los acompañan; i la percepción del conjunto de tales agromiaciones constituye la individualidad o el carácter, en una palabra, el DISTINTIVO ESPECIALÍSIMO de cada sonido de por sí.

I hétenos aquí de nuevo patentemente con toda una clase de fenómenos que demuestran la eterna divergencia entre lo que ocurre en la realidad externa, i la que aparece en nuestro interior. FUERA de nosotros, agremiaciones de sonidos: *en nuestra conciencia*, percepción de distinciones entre unas i entre otras. FUERA, la léi de los productos por los números 2, 3, 4... o la ausencia de esa léi: *en nosotros*, agrado o desagrado. FUERA, movimientos pendulares simultaneos, vibraciones: *dentro*, la sensación de lo que se llama TIMBRE.

Los hipertonos mas próximos al tono fundamental habian sido ya SENTIDOS hace mucho tiempo por algunos oidos privilegiados, i eran ya desde entonces conocidos con los nombres de *armónicas* o *tonos del harpa eolia* (los alemanes solian denominarlos *Vogeltöne*, *tonos de las aves)*. Pero el aislado y somero conocimiento de la existencia de estas armónicas, sólo vislumbradas, no podia constituir ciencia ninguna; porque

los físicos en general no las percibian; i, si las llegaban alguna vez a percibir, las consideraban como hechos independientes i sin conexión ninguna entre sí ni con la sensación.

Además, carecian de medios adecuados para *aislar* i para *recomponer* los *hipertonos*, sujetándolos a los procedimientos rigorosos de la análisis i de la síntesis científicas.

Sólo a la ciencia moderna, por medio de mui ingeniosos i sencillos aparatos (con especialidad *los resonadores)* ha sido dable AISLAR los *tonos* i los *hipertonos* de un conjunto, i obtener TONOS SIMPLES, sin acompañamiento de *armónicas* ningunas; o por lo menos perceptibles.

I, sin embargo, bien pudo haberse previsto la necesidad de que existiesen hipertonos. ¿No se conocian desde hace mucho tiempo las leyes del péndulo?

Mientras más corta es la varilla de un péndulo, más rápidas son sus oscilaciones, según la lei de que *«en péndulos desiguales es proporcional la duración de las oscilaciones a la raiz cuadrada de cada longitud»*; esto es, que, siendo la longitud de un péndulo 4, 9, 16,... veces mayor que la de otro, la duración de sus oscilaciones lo es solamente 2, 3, 4,... veces más.

Toda péndola de reloj está constituida por una varilla, de que pende una lente o masa más o menos pesada. Las moléculas próximas al eje de suspensión oscilarian mui de prisa, si estuviesen libres: las moléculas situadas hacia el medio de la varilla oscilarian más despacio que las anteriores; pero más de prisa que las de la lente; i las de la lente, en fin, oscilarian aún más despacio (conforme a la longitud que las separa del eje), a no estar acelerado su movimiento por las tendencias a andar más de prisa de todas las moléculas superiores, cada vez más próximas al punto de suspensión. En realidad, cada molécula de la péndola andaria más despacio que la que tiene inmediatamente encima, i más de prisa que la que tiene inmediatamente debajo. Una péndola, en la práctica, es una agremiación de infinitos péndulos. Pero, como la rigidez de la varilla obliga a todas las moléculas de una péndola a oscilar juntas i en el mismo espacio de tiempo,

resulta que se halla retardado el movimiento de las más cercanas al eje de suspensión, mientras que se encuentra acelerado el de las más distantes (1).

Pues bien: donde no hubiere esta completa rigidez, deben manifestarse las tendencias aceleratrices i retardatrices de los diferentes puntos de un péndulo, conforme a la léi de sus distancias al punto de suspensión.

La vibración de un cuerpo sonoro se compone, pués, de los movimientos pendulares de todas sus moléculas, i por eso se observan los fenómenos siguientes:

Al vibrar una cuerda en toda su longitud emitiendo un sonido, vibra también cada una de las mitades de la cuerda separadamente, al unísono la una de la otra i una octava más alta que el sonido producido por la total longitud (tono fundamental).

Pero no es esto sólo: la cuerda se divide también en tres partes iguales, cada una de las cuales vibra al unísono de las otras dos, produciendo la duodécima del tono fundamental, o sea la quinta de la octava de ese mismo tono fundamental.

I también se divide en cuatro, en cinco, en seis... partes, que vibran al unísono entre sí.

Todos estos sonidos parciales se confunden con la vibración principal.

Estas vibraciones parciales siguen indefinidamente hasta el fin de la serie de los números; i, como esta serie es infinita, hai que decir que también lo es la serie de los hipertonos.

Pero los hipertonos no se perciben claramente; i tanto es así, que para distinguirlos desde el segundo se necesita ya de aparatos aisladores i reforzadores del sonido.

Así, pués, además del tono fundamental, se oye por algunos oidos privilegiados el hipertono propio de la mitad de la

---

(1) De aquí la necesidad, en las operaciones delicadas, de averiguar i determinar el punto que entre las posiciones extremas oscila sin obedecer a tendencias aceleratrices ni retardatrices: la distancia de ese punto al eje de suspensión es la longitud del péndulo ideal que matemáticamente oscilaria libre de toda perturbación.

cuerda, o sea el producido por doble número de vibraciones; i, ya con aparatos, el que produce la tercera parte de la cuerda, o sea el producido por el triplo de vibraciones del tono fundamental emitido por la total longitud; el de la cuarta parte de la cuerda, que da el cuádruplo de vibraciones, i el de la quinta parte, que da el quíntuplo,... etc.

Es decir, que el largo de la cuerda emite un sonido, i además las partes correspondientes dan su octava, la quinta de esta octava, la doble octava, la tercera de esta octava,... etc.

Los demás hipertonos superiores son mui difíciles de percibir, aunque realmente existentes.

Un tubo sonoro puede dar i da sucesivamente sonidos más i más elevados a medida que se fuerza la corriente del viento que lo hace sonar. Si el tubo es abierto por el extremo opuesto a la embocadura, i si se llama 1 al sonido grave que da con poco viento, los sonidos que emite luego a medida que se fuerza la corriente son las armónicas 2, 3, 4, 5... Pero, si el tubo es cerrado, no da más que las armónicas de orden impar, 3, 5, 7, 9, etc. Forzar la corriente de aire, es lo análogo de aumentar los pesos tensores de las cuerdas.

Así, pués, todo sonido puede siempre i de una sola manera ser considerado como resultante de la superposición de un cierto número de movimientos vibratorios pendulares.

I, como nosotros no estamos habituados a observar más que lo necesario para conocer el mundo exterior (1), nos damos por satisfechos con notar en un sonido lo que lo diferencia de los otros sonidos de la misma altura; por lo cual nos hemos acostumbrado a fundir los hipertonos con el tono fundamental en ese todo enigmático i en general no analizado sino por unos cuantos hombres de ciencia, al cual hemos puesto un nombre i calificamos por su TIMBRE.

Pero, por fortuna, la Acústica posee actualmente medios de analizar la complejidad de los sonidos, haciendo que por

(1) Wir sind in der Beobachtung unserer Sinnesempfindungen nur so weit geübt, als sie uns zur Erkenntniss der Aussenwelt dienen.

HELMHOLTZ.

influencia entren en vibración masas sonoras de altura conocida.

Como el prisma descompone i aisla los colores que integran un rayo de luz blanca, así los resonadores aislan los hipertonos existentes en una nota de complejidad sonora.

¿Qué hipertonos hai en el sonido de una cuerda cuyo tono fundamental es do_2? Pues hagámosla vibrar delante de una serie de resonadores de alturas conocidas i ellos nos dirán los hipertonos existentes en la complejidad del sonido. ¿Suena el resonador do_3? Pues eso quiere decir que en la agremiación de sonidos existe la armónica primera. ¿Suena el resonador sol_3? Pues en la masa de sonidos está también la armónica segunda. ¿No suena el do_4? Pues la cuerda de que se trata no produce la tercera armónica. *Et sic de ceteris.*

Sordos los resonadores a todo otro sonido distinto del *suyo propio*, i enérgicamente sensible cada uno a toda nota externa que cante al unísono de ese su *sonido propio*, ha sido posible, i lo es continuamente, *aislar* de una complejidad sonora, todo hipertono que, sin este precioso medio acústico de análisis, seria imperceptible hasta para el oido más fino i más ejercitado.

I ahora cuadra decir una cosa importante que antes me callé. Los tubos de los instrumentos de viento son de la especie de los resonadores. El roce del aire contra el bisel de la embocadura de un tubo sonoro se oye mui bien cuando esta embocadura se halla separada del tubo. Tal silbido está formado de un gran número de sonidos estridentes i discordantes; i de entre la multitud de todos ellos escoge i refuerza el tubo aquel sonido que el aire en él contenido daria como *sonido propio* independientemente del bisel.

A veces no se necesita recurrir a los resonadores, para analizar las agreminaciones de sonidos.

Ábrase la tapa de un piano, levántense los apagadores, emítase con fuerza una nota (por ejemplo, de un clarinete o de una buena voz humana), i en el acto no solo sonarán todas las cuerdas cuyo *sonido propio* sea el mismo que el de los hi-

pertonos contenidos en la nota, sino que seguirán sonando todavia algún tiempo después de cesar el clarinete o el cantante. I, si se quiere comprobar el hecho por medio de los ojos, pónganse a caballo en esas cuerdas tiras delgadas de papel, i se las verá salir botadas de las cuerdas amigas de los hipertonos. Si hai además en otras cuerdas tiras a caballo, éstas no serán botadas de su asiento.

Por estos medios (i por otros muchos a cual más ingeniosos), se ha llegado a descubrir que todo sonido es por regla general un complejo de hipertonos.

Sólo mui pocos resultan simples.

El sonido de un diapasón colocado sobre su caja resonadora no es complejo.

Los grandes tubos cerrados del órgano, con poco viento emiten sonidos casi enteramente desprovistos de hipertonos.

Los sonidos de la flauta tienen pocos hipertonos i aun estos son escasamente perceptibles.

En una hermosa voz humana, el sonido fundamental está acompañado de sus cinco primeras armónicas, lo que forma un acorde vigoroso.

Dos palabras más.

Los hipertonos de las cuerdas se perciben más distintamente a medida que se va extinguiendo el sonido fundamental.

En los resonadores mismos de HELMHOLTZ hai también hipertonos; pero son tan débiles que, en la práctica, solamente vibra por influencias externas la nota fundamental de cada resonador; por manera que se desvanecen todos los otros sonidos parciales. Únicamente responde por influencia el sonido fundamental (el *propio* de la masa aerea contenida dentro de la esfera resonadora), el cual, cada vez que suena su unísono en el exterior, estalla en el oido con una fuerza prodigiosa.

Con lo dicho me parece ya bastante para que, sin necesidad de matemáticas, puedas hacer comprender a tus amigos lo que es el TIMBRE.

El TIMBRE es, pues, *en los cuerpos* la especialidad de su COMPOSICIÓN DE TONOS, dependiente del número de estos tonos i de la fuerza o intensidad de cada uno; i el TIMBRE es *en nosotros* la percepción de esta especialidad que, con ser ya característica de cada cuerpo vibrante, resulta *peculiarísima* i *sui géneris* al tratarse de las vocales de la VOZ HUMANA.

Aquí deberia yo dar por terminada esta carta; pero no he de hacerlo sin volver a llamarte la atención, según te ofrecí en una de mis anteriores, hacia el isocronismo de las vibraciones pendulares. Dos palabras, pues, i termino.

Los hipertonos son producidos en una cuerda, porque su mitad oscila doble número de veces que la cuerda entera, i su tercera parte triple número de veces... etc. Mientras la totalidad de la cuerda va hacia un lado, necesariamente van i vienen las vibraciones de sus partes... Piensa en esto. Por consiguiente, el isocronismo de la totalidad consiste en que, a intervalos periódicos, coinciden las vibraciones de la total longitud i las de cada una de sus partes.

Adiós.

CARTA XI

Mi buen discípulo:

Ya sabemos lo que es ALTURA, INTENSIDAD i TIMBRE:

altura: número perceptible de vibraciones de un cuerpo elástico;
intensidad: fuerza con que se produce la amplitud de esas vibraciones;
timbre: especialidad de cada agremiación de hipertonos, dependiente del número de ellos i de la intensidad de cada uno.

I sabemos también que cada cuerpo tiene *su sonido propio*, i que las masas de aire confinadas en tubos o en esferas huecas suenan *vigorosamente* cuando un cuerpo exterior a ellas produce el *sonido propio* de cada una.

Ya con estos antecedentes, que supongo bastante explicados i comprendidos, tienes lo más preciso para empezar a explicar a esos señores las generalidades de la fonación i del aparato vocal.

Verdaderamente convendria que antes te procuraras un buen libro de *Anatomia de regiones;* o, por lo menos, una buena lámina, con cuyo auxilio pudieses dar a esos tus amigos i discípulos alguna idea siquiera de las posiciones que ocupan la laringe, la glotis, la faringe, el velo del paladar, la lengua, las fosas nasales i las cuerdas vocales inferiores.

Por supuesto que de ninguna manera es necesario un conocimiento profundo de la complicadísima anatomía de la la-

ringe ni de los otros órganos del aparato vocal (entre paréntesis, i aquí para *inter nos*, médicos conozco que no la saben bien); pero de algo de lo más general ha de procurarse algunas nociones quien desee hacerse cargo de la fonación. Con las figuras que vendrán más adelante puedes hacerles aprender alguna cosa, especialmente si acudes a un médico, caso de ofrecérsete alguna incertidumbre.

Dando por supuestas estas nociones acerca de la respectiva situación de los órganos vocales, entro en materia.

INSTRUMENTO DE LA VOZ HUMANA.

Consta de dos partes esenciales:
La laringe, donde se produce la voz;
La caja de resonancia, donde el sonido se refuerza.

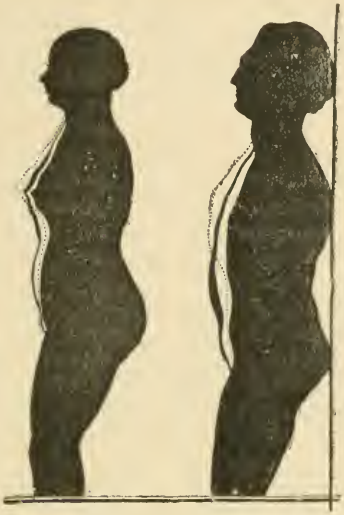
I).—Es costumbre incluir nuestra laringe entre aquellos instrumentos de viento cuyas vibraciones son reguladas por lengüetas; pero, en honor de verdad, la laringe no puede ser asimilada completamente a ninguno de los instrumentos conocidos, si bien en mui extensos límites i con grandes salvedades, cabe no rechazar del todo la inclusión.

Las cuerdas vocales inferiores pueden ser miradas como lengüetas, pero lengüetas tan *sui géneris* como no hai otras ningunas. Por de pronto no son metálicas, sino membranosas. Pero estas membranas son tales que pueden *a voluntad* variar a cada instante de *longitud*, de *grueso*, de *anchura* i de *tensión*. ¿En qué instrumento hai lengüetas semejantes?

En las condiciones ordinarias de la respiración, el aire atraviesa la laringe sin producir más que un soplo ligero apenas perceptible; pero, cuando la laringe, i con especialidad la glotis, se disponen de un modo especial, la corriente de aire espirado produce los sonidos de la voz humana.

El modo de espiración del aliento tiene su influjo en las cualidades de la voz, pues es de saber que la respiración no

se verifica de la misma manera en el hombre que en la mujer, (figura 27).



La respiración del hombre es más abdominal que la de la mujer, la cual respira más con el pecho que aquél.

Dos condiciones son esenciales para la producción de la voz:

1.ª la corriento de aire espirado ha de salir con cierta presión, variable entre la de 160 milímetros de agua para los sonidos medios i la de 945 para los más agudos posibles;

2.ª las cuerdas vocales han de estar en conveniente tensión.

Para obtener la necesaria presión, los músculos espiradores comprimen la masa gaseosa que pasa por las vias aereas, i las cuerdas vocales se acercan de tal modo que sólo dejan entre sí una raja estrecha, la cual dificulta la salida en grandes masas del aire espirado, i permite a este aire mantenerse a la presión necesaria durante la producción de los sonidos.

I no solamente las cuerdas se acercan una a otra hasta no dejar entre sí más que una mui estrecha hendidura, sino que

adquieren la tensión, longitud, ancho i grueso necesarios para constituir un conjunto elástico susceptible de vibrar a la altura conveniente. Cada cuerda vocal es empujada hacia arriba por la corriente de aire; después, cuando su elasticidad equilibra la presión del aire saliente, retrograda, i pasa de su posición de equilibrio; en seguida es empujada de nuevo por el aire... i así sucesivamente.

II).—El aparato vocal no consta sólo de la laringe. Forma parte de él i lo completa una caja de resonancia, constituida por las cavidades superiores a la glotis (cavidades de la faringe i de las fosas nasales); i, por último, el hueco variable de la boca.

Análogamente, los instrumentos de lengüeta están dotados de tubos de resonancia.

Las vibraciones de las cuerdas vocales por sí solas no darían más que sonidos mui débiles, i por eso es necesario que esas vibraciones hagan a su vez entrar también en vibración el aire contenido en las cavidades situadas por encima de la glotis.

En la laringe, pués, como en los instrumentos de lengüeta, el aire es el cuerpo sonoro, i las cuerdas vocales no hacen más que arreglar la periodicidad i los caracteres del sonido.

Indicado en qué consiste el aparato vocal, bien fácil es explicar cómo se manifiestan en él las cualidades de la voz,

Intensidad,
Altura i
Timbre.

Ninguna dificultad nueva hemos de encontrar, pues todo te va a resultar simple consecuencia de lo establecido en mis cartas anteriores.

INTENSIDAD DE LA VOZ HUMANA.

La INTENSIDAD de la voz depende, como en todos los instrumentos sonoros, de la amplitud de las vibraciones; i, por consiguiente, de la fuerza de la emisión.

ALTURA DE LOS SONIDOS DE LA VOZ.

La ALTURA de la voz depende del número de vibraciones de las cuerdas vocales en un segundo de tiempo, i de la masa de aire contenido en la caja de resonancia formada por las cavidades superiores a la glotis.

Mientras más rápidas son las vibraciones, más agudo es el sonido. Las leyes de la altura del sonido en la laringe son las mismas que las de los instrumentos de lengüeta.

El sonido varia por dos clases de condiciones:

Condiciones referentes a las cuerdas, i
Condiciones referentes a la salida del aire.

1.° En las cuerdas vocales influyen la longitud, el ancho, el grueso, i, sobre todo, la tensión.

La longitud de las cuerdas vocales en las laringes de los niños i de las mujeres es menor i también menor su ancho que en las laringes de los hombres, i por eso la voz de las mujeres i de los niños da sonidos más agudos.

La menor tensión en cada hombre, niño o mujer, produce los sonidos graves: la mayor tensión produce los agudos.

I, como estas cuerdas vocales pueden aumentar o disminuir sus gruesos por la acción muscular, el mayor o menor grueso influye también en la altura de la voz.

2.° La corriente del aire, si sale con gran fuerza, puede también elevar la altura del tono. Forzando la corriente i permaneciendo invariables la tensión, largo, ancho i grueso de las cuerdas vocales, el sonido puede subir hasta una quinta. Así, aumentando los pesos, dan las cuerdas sonidos más agudos.

Por todas estas razones, a la laringe humana es dado emitir sonidos de altura variable, pero solamente dentro de ciertos límites.

La extensión de la voz (como te dije en la carta VII), no recorre regularmente desde lo grave a lo agudo, más que el espacio de dos octavas, tanto en los bajos, los barítonos i los tenores, como en las contraltos, las mezzo-sopranos i las sopranos; si bien el ejercicio puede hacer llegar hasta a dos oc-

tavas i media a muchos cantantes, pues sólo como excepciones mui contadas cabe citar los casos de una extensión de tres octavas; i, como rarezas, los casos de la BASTARDELLA, CATALANI i el célebre FARINELLI, que pasaban de estos límites.

En la conversación ordinaria (como te manifesté en mi carta VII), la extensión de la voz no suele exceder de media octava.

TIMBRE DE LA VOZ HUMANA.

Depende del número i de la intensidad de los hipertonos que en la laringe producen las cuerdas vocales.

La laringe emite siempre un tono fundamental, i además, considerable número de armónicas.

HELMHOLTZ, por medio de sus resonadores, comprobó la existencia, claramente perceptible, de los seis u ocho primeros hipertonos, no fáciles ciertamente de observar, porque el timbre propio del sonido laringeo es grandemente modificado por la resonancia de las cavidades superiores a la glotis, i principalmente por la cavidad bucal.

Las varias posiciones de la boca hacen variar la resonancia, i por consiguiente la existencia de tales o cuales hipertonos: (lo cual cambia el timbre de la voz).

I, entendido ya todo esto, empezaré a tratar de la teoria de las vocales en mi próxima carta; pues me parece mejor que iniciar ahora el asunto, hacerte algunas consideraciones.

Para sostener un sonido i mantenerlo claramente, es necesario que la abertura de la glotis sea estrecha i que se establezca una correspondencia exacta entre la tensión, largo, ancho i grueso de las cuerdas por una parte, i por otra la fuerza de la espiración.

Vas a ver cuán admirable instrumento es el de la voz humana.

Para mantener un sonido en una intensidad determinada, la presión del aire espirado ha de permanecer constante todo el tiempo de la emisión, a fin de que no varie la amplitud de las vibraciones; pero, como la provisión de aire inspirado dis-

minuye a medida que va saliendo, los músculos espiradores deben aumentar su contracción para expeler el aire con más fuerza, i compensar así lo menor de la masa del flüido remanente, manteniendo constante la presión. Pero no es esto sólo. Como la presión al cabo disminuye poco a poco, la altura del sonido no puede sostenerse sino por un aumento gradual de la tensión de las cuerdas vocales. ¡Nueva dificultad! ¡compensar exactamente el descenso de altura que habrá de originarse por la pérdida de la presión, con aumentos correspondientes de la tensión, la longitud i la forma de las cuerdas! Unos quince milímetros solamente tiene, distendido, el músculo que, contrayéndose, aumenta el grosor de la cuerda vocal; i este músculo en su máximo de contracción no puede reducirse más que hasta 10 milímetros. Hai, pués, únicamente 5 milímetros de margen para los diversos grados de altura de la voz; o, lo que es lo mismo, un cantor de voz ordinaria (cuya extensión no pase de dos octavas, por ejemplo) leberá apreciar (para cantar sus notas) diferencias de contracción muscular, estimadas por fracciones de milímetro, i apreciarlas de una manera segurísima para no desafinar. ¿Qué decir de los raros cantantes cuya voz se extiende a dos i más octavas?

Lo mismo cabe manifestar de la tensión. En tan pequeño músculo hai que apreciar de 40 a 50 estados de tensión diferentes.

Basta por hoi.

Vale.

CARTA XII

Amigo i discípulo:

Si logré en mi última llamarte la atención hacia lo esencial, habrás visto i hecho comprender a tus discípulos que, prescindiendo de pormenores, el aparato vocal es

Un instrumento de viento de lengüeta variable,

Provisto de un resonador de dimensiones variables.

Que el aire contenido en las cavidades de la boca constituye siempre un resonador, es cosa fácil hoi de someter a experimento. Estando la boca en la disposición conveniente para pronunciar una vocal, si se acerca a los labios una serie de diapasones de sonidos escalonados, siempre habrá entre ellos uno cuyas vibraciones refuerce el aire contenido dentro de la boca; i ese diapasón será precisamente aquel que emita *el sonido propio* del flúido confinado dentro del aparato vocal.

I esto tiene necesariamente que suceder, puesto que toda masa de aire tiene *su sonido propio*. Póngase la boca en disposición de pronunciar la *u;* dése uno mismo un papirotazo en un carrillo, i el aire de la boca dirá U.

Por otra parte, que el volumen del flúido aéreo contenido dentro del aparato vocal puede variar i varia a cada instante, es de perfecta evidencia. ¿No abrimos más la boca para pronunciar la A que para pronunciar la U?

Necesariamente tiene que ser variable el volumen del aire resonador. El aparato vocal está constituido por partes fijas,

i también por partes movibles. No varian de forma el cielo de la boca, las arcadas dentarias, las fosas nasales... Cambian de forma i de posición la lengua, los labios, el velo del paladar; la mandíbula inferior se desvia más o menos de la bóveda del paladar: la laringe baja i sube. Las cavidades invariables no sirven más que como aparatos de resonancia i de refuerzo: a las partes móviles incumbe en la voz humana realizar la inmensa variedad de los sonidos.

En su parte superior se bifurca la caja resonadora; la corriente del aire espirado tiene, pués, dos salidas: la boca i las fosas nasales. Pero la salida por las fosas es accidental. Lo importante es conocer los efectos producidos por los movimientos de la mandíbula inferior, el velo del paladar, la lengua i los labios, porque estos movimientos hacen variar i determinan el volumen del aire resonador, o, lo que es lo mismo, la producción de las diferentes especies de sonidos.

Estas variaciones de las cavidades bucal i faringea consisten unas veces en simples cambios de forma que no interrumpen la continuidad de la caja de resonancia i dejan paso al aire saliente; i otras veces en retardos i en verdaderas oclusiones que detienen momentaneamente o que estrechan, perturban i modifican la libre salida del aire. De aquí la diferencia entre vocales i consonantes.

I, teniendo en cuenta la disposición anatómica de los órganos móviles i de las partes fijas, fácilmente comprenderás que las estrecheces, estorbos i oclusiones que originan las consonantes habrán de verificarse en ciertas regiones i nó en otras del aparato vocal. Estas regiones son el istmo del paladar cerca de la garganta, i el espacio comprendido entre las arcadas dentarias i los labios. Pero de ningún modo han de creer tus discípulos que estas regiones de articulación estén precisamente deslindadas, ni que sean las mismas para la pronunciación de una misma letra en todas partes: por la movilidad de la lengua, todos los puntos de la cavidad bucofaringea pueden dar, i dan en realidad, origen a sonidos articulados; i así, ni la T aplastada de un inglés, ni la R gutural de un francés, son la T ni la R de un español. Los nombres resultan los mismos, pero los sonidos son mui diferentes.

La voz humana es mui rica en hipertonos, cada uno de los cuales se refuerza cuando, abriendo o estrechando la boca, levantando o bajando la lengua, arqueándola o ahuecándola,... hacemos que la masa de aire contenida en el aparato vocal tenga *como sonido propio* el mismo del hipertono que se quiere reforzar *(por supuesto, sin conciencia científica de lo que hacemos)*.

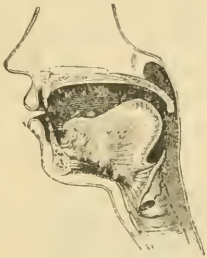
Desde mui antiguo se habia observado que para cada vocal toma la boca una forma diferente; i, por tanto, conforme a los conocimientos modernos, debemos inferir que con cada posición se refuerza un hipertono especial, ése i nó otro: o bien varios hipertonos a la vez.

I, con efecto, así se ha demostrado directamente de treinta años a esta parte, por medio de laboriosísimos experimentos, llevados a feliz término por Helmholtz, Kœnig i Auerbach. Estos experimentos son mui difíciles en sí; por lo cual no deben extrañarse las diferencias halladas por los diferentes observadores; diferencias que, por otra parte, tienen forzosamente que aparecer, si las observaciones se refieren a personas que hablan lenguas mui diversas. El nombre de una letra puede ser el mismo en dos naciones, i resultar, sin embargo, mui diferente el modo de pronunciarla. La r, por ejemplo. No hai español que no pronuncie esta letra con la punta de la lengua, haciéndola vibrar rápidamente contra el cielo de la boca un

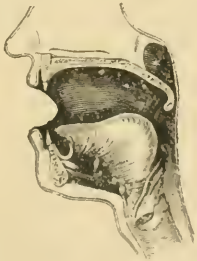
poco más arriba de la base de los dientes. Pero, ¿lo ejecutan todos los pueblos así? Nó. La figura 28 hace ver que los franceses de París la pronuncian encorvando la base de la lengua cerca de las fauces, dando forma de gancho al velo del paladar i abatiendo la punta. Pero dejémonos de consonantes.

Volvamos a las vocales.

No solamente no se pronuncian de la misma manera en diferentes pueblos ni por diferentes personas, sino que tampoco en la misma persona es idéntico el sonido en diferentes circunstancias. El énfasis, la ironia, la ira, i sobre todo las pasiones violentísimas cambian el timbre de la voz. Con los años la voz se debilita, quebranta i enronquece.



Para pronunciar la U, fig. 29, se situa la laringe lo más bajo posible i los labios se alargan hacia delante. La lengua presenta un ligero hueco en su parte anterior; pero la parte posterior se eleva, arqueándose, hacia el velo del paladar, de manera que la boca se transforma en una cavidad estrecha por detrás, lo cual se ensancha hacia el medio, i, estrechándose de nuevo, termina por delante en una abertura reducida i redondeada. El velo del paladar cierra la comunicación con las fosas nasales.

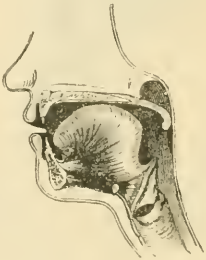


Para pronunciar la A, fig. 30, ha de estar la boca mui abier-

ta i la lengua lo más baja posible i presentando una ligera cavidad a igual distancia de los labios que de las fauces. El velo del paladar se dirige ligeramente hacia abajo, i entre el mismo velo del paladar i la parte posterior de la faringe suele quedar un espacio estrecho, de manera que no resulta siempre enteramente hermética la oclusión de las fosas nasales.

Tanto para la A como para la U, la boca forma cavidades algo parecidas, que difieren principalmente por su volumen interior.

Pero para la I sucede ya otra cosa. La lengua se arquea toda; la parte superior de la curva queda separada del cielo de la boca por un estrecho istmo, fig. 31,



que se ensancha por delante i por detrás: los labios forman una abertura horizontal; i el velo del paladar se halla levantado i en contacto con la cara posterior de la faringe, de modo que cierra herméticamente la comunicación con las fosas nasales. La laringe está en su máximo de altura. E volumen de aire es el mínimo dentro de la boca.

Estas tres posiciones para la U, la A i la I son las más dignas de estudio; porque para pronunciar las otras vocales sólo se requieren posiciones intermedias.

Para la E, la boca se abre un poco menos que para la A. La lengua se encorva más, acercándose a la bóveda del paladar, sobre todo, por detrás. La laringe se eleva algunos milímetros al pasar de A a E.

La posición de la boca para pronunciar la o es intermedia entre las posiciones adecuadas para pronunciar la A i la U. La cavidad de la boca es algo menos amplia; los labios dejan un orificio redondeado i estrecho. La laringe desciende casi tan bajo como para pronunciar la U.

En la pronunciación de todas estas vocales A, E, O, el velo del paladar impide la comunicación entre las fosas nasales i la faringe. Pero no es de necesidad semejante interceptación. El velo del paladar puede descender i establecer la comunicación entre la boca i las fosas nasales; con lo que, cuando tal sucede, las vocales adquieren un timbre gangoso que distinguimos con la denominación de *timbre nasal*. La nasalización de la I i de la U es tan difícil (aunque no imposible), que en la mayor parte de las lenguas no existen I ni U nasales.

La figura 39 (que se verá después) presenta abierta la comunicación con las fosas nasales por el descenso del velo del paladar.

Para la emisión de las vocales U, O, A, E, I, la laringe sube respectivamente desde U hasta llegar a I; lo cual se comprende bien, dado el aumento de altura que existe en la serie de las vocales enunciadas en ese orden: (la A en medio; la U i la I en los extremos; la O en el segundo lugar; la E en el cuarto).

Conviene que hagas comprender a tus discípulos que no es de precisión que el número de vocales sea de *cinco*, como pasa en español.

Bien comprenderás que puede haber tantas vocales diferentes como formas diferentes quepa dar a la cavidad bucal.

Pero, con ser esto verdad, la Lingüística demuestra que son pocas las que se encuentran en todas las lenguas: las vocales, pués, en general, son sonidos más o menos cercanos entre sí. I entre estas vocales preferidas existen en algunos idiomas sonidos intermedios más o menos numerosos, que constituyen variedades fonéticas de dialecto, de lengua i de individuo.

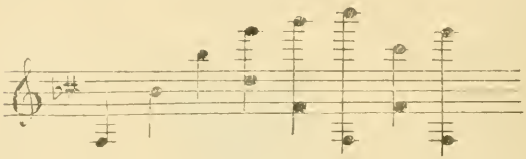
La U, la A i la I pueden, pués, considerarse como las vocales-tipo.

Vamos, pués, al gran problema. «¿Qué supertonos son los reforzados por los volúmenes de aire para los cuales adoptamos las pocas posiciones de la boca, que resultan adecuadas a la pronunciación de las vocales?»

Según las delicadas observaciones de HELMHOLTZ, cuando pronunciamos la U, la masa de aire contenida en la boca, de entre la multitud de sonidos producidos por las cuerdas vocales refuerza solamente el hipertono fa_2.

Para pronunciar la A refuerza el si_4 bemol. I para la I refuerza a la vez dos hipertonos: el re_6 i el fa_2.

Para las otras vocales refuerza otros hipertonos, todo según demuestra el diagrama fig. 32.



u *o* *a* *e* *i* *u* francesa
ü alemana
eu francesa
ö alemana

è francesa
ä alemana

fa_2	si_5b	si_4b	so'_5	si_5b	re_6	do_5	sol_5
			re_4	fa_5	fa_2	fa_5	fa_2

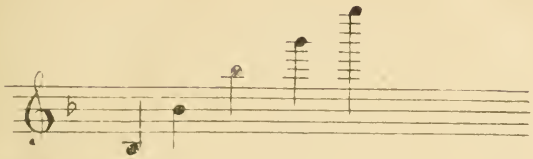
Los hipertonos anteriores se refieren especialmente a las vocales alemanas, estudiadas por HELMHOLTZ, las cuales en rigor difieren de sus similares las francesas e inglesas, pero no mucho de las cinco correspondientes del castellano.

KŒNIG repitió con sumo esmero estos experimentos de HELMHOLTZ, i vió que las notas fijas caracteríscas de la U i de la I son:

$$si_2b \text{ i } si_6b;$$

de manera que la serie característica de los refuerzos vocales

es (según Kœnig) tan sencilla como representa el diagrama fig. 33:



Vocales:	*u*	*o*	*a*	*e*	*i*
Tonos:	si_2b	si_3b	si_4b	si_5b	si_6b

Auerbach ha repetido también los experimentos de Helmholtz, i de sus investigaciones resulta que la intensidad de los hipertonos para cada vocal depende de dos factores:

1.° Del número de orden de los hipertonos en la serie: i

2.° De la altura misma de la nota en que se canta la vocal.

Así, el timbre de las vocales es para Auerbach una resultante de la intensidad i de la altura de los hipertonos.

Ahí tienes lo que deseabas saber.

Las vocales se *distinguen* de la gran mayoría de los sonidos comunes, en que, a causa de las posiciones de los órganos de la boca i de la laringe, ciertos HIPERTONOS resultan *considerablemente reforzados*, quedando obscurecidos los demás. La mayor o menor tensión de las cuerdas vocales, el variable grueso de éstas i la fuerza de la emisión del aliento producen la ALTURA en los sonidos vocales. Pero el TIMBRE, *el distintivo, la fisonomía de estos sonidos,* depende del REFUERZO dado a ciertos HIPERTONOS por la masa del aire contenido dentro de la boca i por la forma especial que este órgano, tomando adecuadas posiciones, da al volumen aereo.

Cada vocal exige, pues, un TONO PROPIO I ESPECIAL del aire contenido dentro de la boca, o acaso dos o más. El mayor o menor tamaño del hueco de la boca no influye, o casi no influye en la *altura* del TONO ESPECIALÍSIMO que de la masa de aire requiere cada vocal, con tal de que la abertura de los labios sea menor o mayor de un modo correspondiente.

En la producción del REFUERZO DEL HIPERTONO que requie-

re cada vocal es, por tanto, la abertura de la boca co-factor del volumen del aire contenido dentro de ella. Por esto la cavidad de la boca de los niños i la de las mujeres refuerza en cada vocal el mismo hipertono que la cavidad mucho mayor de la boca de los hombres; porque la pequeñez de la abertura de la boca compensa el efecto correspondiente a un volumen mayor del aire.

Para la vocal A, el volumen del aire en la boca ha de dar como sonido especial i propio suyo el tono SI_1 *b*. Para la O el SI_3 *b*: para la I el SI_6 *b*, etc., conforme dice KŒNIG.

Pero, a causa de la diversidad e indeterminación musical de las voces humanas, es más exacto decir que, *por medio de los resonadores*, se reconoce con facilidad que los hipertonos de cada vocal son particularmente fuertes CERCA de ciertos lugares de la escala: por ejemplo, CERCA del LA_3 cuando se trata de la vocal O: CERCA del LA_4, esto es, un poco más arriba o un poco más abajo, cuando se trata de la vocal A, etc.

La vocal A es, pues, el sonido producido en la laringe humana por las cuerdas vocales, cuya armónica si_4 *b* está poderosamente reforzada por la masa i forma del aire contenido dentro de la boca, en una posición adecuada de la misma i de los labios, i aprendida experimentalmente por todos nosotros desde los primeros dias de la infancia.

Lo análogo hai que decir de las demás vocales.

Adiós. En mi próxima te hablaré algo de las consonantes.

CARTA XIII.

Amigo querido:

Digamos algo sobre las consonantes, pues su doctrina sirve para confirmar por contraste la doctrina de las vocales mismas.

Como sabemos, una vocal es cierto hipertono reforzado. El aire contenido en la boca refuerza del sonido originado en las cuerdas vocales aquel hipertono coincidente con el *sonido propio* del aire de la boca, mientras que apaga todos los demás.

Si en vez de un solo hipertono son más de uno los hipertonos reforzados, la teoría es la misma.

Las vocales proceden, pués, de sonidos formados en la laringe, algunas de cuyas armónicas son reforzadas por la resonancia de la masa de aire contenida en las cavidades del aparato vocal.

Pero las consonantes son sonidos formados fuera de la laringe.

La división en vocales i consonantes existe en todas las lenguas. Las vocales son *los sonidos puros* del sanscrito, los *sonidos-madre* del chino, las *almas de las letras* entre los judíos, los *phonventa* de los griegos...

Las consonantes son los *sonidos auxiliares* de los chinos, los *cuerpos de las letras* de los judíos, los *symphona* de los griegos...

Las vocales pueden ser pronunciadas solas i sin auxilio de las consonantes: las consonantes nó, sin las vocales.

Las vocales son sonidos, las consonantes ruidos.

Las vocales son continuas; las consonantes requieren una detención momentanea de la corriente del aire al salir.

Entremos en algunos pormenores.

En la articulación de las consonantes hai que distinguir:

el sitio donde se forma,

el modo de producción.

Los sitios son tres principalmente:

1.° La base de la lengua i el velo del paladar *(consonantes guturales)*.

2.ª La arcada dentaria superior, la parte anterior de la bóveda del paladar i la punta de la lengua *(consonantes linguales)*.

3.ª Los labios *(consonantes labiales)*.

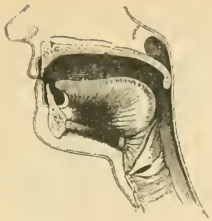
En realidad, todos los puntos intermedios pueden considerarse (i se han considerado) como regiones de articulación; con lo que siempre se admite la posibilidad de la formación de nuevas consonantes.

Las *consonantes guturales* se llaman también *palatales*. I las *linguales* se denominan así mismo *dentales* i *dento-linguales*.

El modo de producción de las consonantes dá lugar a cuatro divisiones:

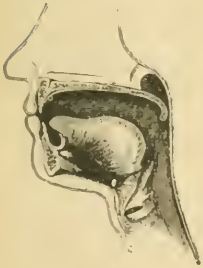
	Labiales.	Linguales.	Guturales.
Continuas.	*f*, *v*,	*s*, *z*, *sh* inglesa,	*j*,
Explosivas.... ...	*p*, *b*,	*d*, *t*,	*k*, *g* (*ue*).
Vibrantes..... . .		*r*, *l*, *ll*,	*r* francesa.
Nasales.....	*m*,	*n*,	*ñ*.

1.° *Consonantes continuas* o cuyo ruido es posible prolongar. Las labiales v i F; las linguales s i z, i la gutural J: figura 34.

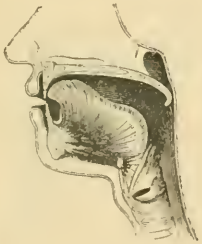


P

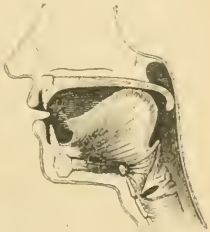
2.° *Consonantes explosivas* o cuya articulación no dura más que un instante. Estas consonantes exigen oclusión momentanea de la corriente de aire en la región de la articulación. La sílaba puede empezar con la oclusión seguida de vocal, BA, PA, MA, GA, KA, DA, TA; o bien puede empezar con la vocal i concluir con la oclusión, AB, AP, AM, AG, AK, AD, AT: figuras 35, 36, 37.



F

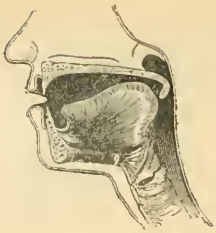


T



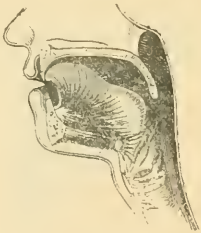
K

3.° *Consonantes vibrantes:* la R se forma por un redoble de la punta de la lengua tocando con la parte anterior del cielo de la boca (entre los franceses de París redobla la parte de la lengua cercana al velo del paladar, que se le acerca en forma de gancho): la L se obtiene por tremores de los bordes de la lengua, estando fija la punta contra la parte anterior del paladar: la LL un poco más hacia el medio de la bóveda del paladar: la fig. 38 representa la posición de la boca en la pronunciación de la *R* gutural francesa.



R gutural.

4.° *Consonantes nasales.* En las especies anteriores, las fosas nasales se hallan interceptadas; pero hai que bajar el velo del paladar i establecer comunicación con las fosas para pronunciar las consonantes nasales ñ, N, M: la *ñ* se llama *nasal gutural*: la *n*, *nasal lingual;* i la *m*, *nasal labial:* la figura 39 indica la posición del aparato vocal para pronunciar la *N*



N

Así como puede haber infinidad de vocales, también puede existir un sinnúmero de consonantes. La menor variación en las posiciones normales de la lengua, o en su forma... al tocar los dientes o la bóveda del paladar, etc., produce una nueva consonante.

El organismo influye también. ¿Por qué muchos cecean? ¿Por qué ganguean otros? ¿Porqué no pueden algunos pronunciar ciertas consonantes, por ejemplo, la articulación K delante de otra consonante, por lo cual en vez de *acta* dicen *anta?*

El clima parece ejercer igualmente influjo en la proporción de sonidos vocales i articulaciones consonantes en las lenguas. Las lenguas de los pueblos meridionales generalmente abundan en vocales; i en consonantes las de los pueblos septentrionales.

Hai razas que parecen incapacitadas para la pronunciación de ciertas articulaciones. La D falta en mejicano, peruano i chino. La S no existe en muchas lenguas de la Polinesia. La B, la P i la M (!) faltan en algunas lenguas americanas (lo que contradice la opinión de quienes las creen *naturales* al ser humano, por aquello de que nuestros niños parecen empezar espontaneamente sus ensayos de hablar, diciendo *mamá* i *papá*). La R es impronunciable por los chinos: la J por los hurones.

La influencia del clima no sólo se hace sentir en las articulaciones consonantes, sino mui principalmente en el sonido i la abundancia de las vocales. La A exige que se abra mucho la boca dejando penetrar hasta mui adentro el aire exterior. i por esto es mucho más frecuente en las lenguas del Mediodia, que en las lenguas del Norte, donde el abrir mucho la boca no carece a veces de peligro. Así la A latina pasa a ser E muda en francés. De ahí la sonoridad que caracteriza a las lenguas meridionales, i que tanto se echa de menos en las lenguas del Norte. Las labiales, por lo mismo, son más frecuentes en los pueblos del Mediodia que en los pueblos septentrionales.

Causa mui principal de cambios en las lenguas es la rara inclinación (¡inexplicable a veces!) que hace trocar el sitio de las consonantes a muchas gentes aptas para pronunciar las consonantes cambiadas. ¿Por qué los malayos dicen *Pilifinas* en vez de Filipinas? Si pueden pronunciar la P i la F, ¿por qué las trastruecan? ¿Por qué los gallegos no educados en la lengua de Castilla han de decir: «*el ajua de la tinaga?*»

Estos trastrueques de sonido, i, sobre todo, la sustitución de una consonante pronunciada en una región de la boca por alguna de sus afines en la misma región (D por T; G *(ue)* por K, etc.), tienen capital importancia en la historia de las len-

guas, porque a ellas en grandísima parte son debidas las diferencias existentes entre idiomas hijos de una misma lengua-madre. Estas sustituciones son a veces tan constantes, que han podido formularse en leyes, a las cuales la Lingüística concede privilegiada atención. Así, una D en griego es T en gótico, i Z en alto-alemán.

Por último, hai una tendencia general a suprimir las articulaciones que cuestan algún trabajo. Así ἐπίσκοπος se ha ido deformando en *Obispo* español, *bispo* portugués i *bisp* danés. I esta decadencia fonética hace sus estragos más formidables en las lenguas que carecen de documentos literarios. La escritura es el gran elemento conservador de todas las lenguas.

Bien poco me queda ya que decirte sobre la cuestión de las vocales que me suscitaste en tu carta primera.

Tuyo afectísimo.

CARTA XIV

Mi estudioso discípulo:

Hoi terminará lo que me parece más preciso que, acerca de la ciencia acústica, conozcan tus amigos, para que puedan adquirir una noción exacta de la naturaleza de las vocales.

Respecto a la esencia de esos sonidos, nada importante me queda que agregar. Pero los sonidos vocales son susceptibles de *modificaciones* importantísimas; i tanto, que, para tratar a fondo cualquiera de sus clases, serja necesario mucho tiempo i mucho estudio. Así, con indicaciones solamente habrás de contentarte en esta carta.

Estos accidentes de los sonidos vocales resultan, nó de su íntima naturaleza propia, sino de las *relaciones de los unos con los otros*. Estas relaciones dependen:

De la diferente INTENSIDAD de una sílaba respecto de las de un mismo vocablo polisílabo, o bien respecto de los demás de una frase;

De los distintos TIEMPOS invertidos en pronunciar una sílaba respecto de las demás; i

De la varia INTONACIÓN dada á la diversidad de sílabas en una cláusula.

Dos palabras sobre cada uno de estos *accidentes*. I, para no complicar los ejemplos, me concretaré a una vocal solamente: a la letra A. Pero lo mismo serja si se tratase de otra cualquiera de las vocales. Lo dicho de una ha de entenderse de todas las demás.

Intensidad.—El sonido vocal a es modificable por la mayor fuerza con que se pronuncia una de las sílabas de cada palabra con respecto a todas las demás:

cántara, cantára, cantará,
cáscara, cascára, cascará,
máscara, mascára, mascará.

Las *aes* de esos nueve vocablos sólo se diferencian en la fuerza acentual, según que son esdrújulos, o llanos, o tienen el acento en la última sílaba:

I también la a de un vocablo puede distinguirse por su intensidad de las vocales contenidas en los otros vocablos de una frase:

Bárbaras carcajádas da el gañán

La a primera de

bárbaras

es la más fuerte de las tres de su vocablo. La a tercera de

carcajádas

es más vigorosa que las restantes del mismo vocablo. I la última de

gañán

es de fuerza mayor que la primera de ga. Esto respecto de cada una de esas *aes* dentro de su palabra respectiva; pero, si comparamos las *aes* de todas esas cuatro voces entre sí, resultará que la de mayor intensidad de todas ellas es la a final de

gañán.

Para decir ese án se necesita más fuerza que para bár, para ca i para da.

Hai, pues, dos clases de intensidad:

Una, la de una sola vocal en cada vocablo; i

Otra, la de una vocal, no sólo respecto de las demás de su propia voz, sino también i al mismo tiempo respecto de las más prominentes de todos los vocablos de una frase, o cláusula, o periodo.

Tiempo.—En segundo lugar, el sonido de la a es modificable por la *duración*, que, naturalmente, se prolonga tanto más en cada sílaba cuanto mayor es el número de sus articulaciones:

o-i-a,
hu-i a,
hu-i-a-is,
sa-le,
sas-tre,
tran-ce,
trans-por-tar.

Claro es que se invierte más tiempo en decir *trans* que en pronunciar *tran*, o *sas*, o *sa*, o *ais*, o a.

A veces se pronuncian dos i aun más vocales en el *tiempo* de una sola sílaba. Entonces estas vocales se enuncian con relativa rapidez.

Laura.
Juana.
Averiguàis.

Dos vocales de una palabra pronunciadas en el tiempo de una sílaba, forman lo que se llama *diptongo*: tres, *triptongo*: cuatro, *tetraptongo*...

Pero también pueden pronunciarse en el tiempo de una sílaba, agrupaciones de vocales pertenecientes a dos i más palabras. Estas agrupaciones se llaman sinalefas.

Diptongo.....	Vedle, D. Félix es: espada en mano.
Triptongo.....	Resbalar por su faz sintió el aliento.
Tetraptongo. ..	Estos, Fabio ¡ai dolor! que ves ahora.
Pentaptongo....	Volvió a Eurídice el mísero los ojos.

Regularmente se pronuncian cinco sílabas por segundo, excepto en el caso de haber en una sílaba muchas articulaciones, como en

trance; mons, truos,

o muchas vocales, como en

acueo;

o bien muchas articulaciones i muchas vocales a la vez, como en

MONSTRUOS.

Toda sílaba requiere dos actos musculares:

Uno para dar a la cavidad bucal (o, más exactamente, a las cavidades superiores a la glotis) la posición conducente a pronunciar una vocal, o más de una;

l otro para interrumpir (o cuando menos dificultar) la salida del aire, pronunciando la articulación de alguna consonante. *(Esto, por supuesto, si hai consonante en la sílaba, lo que puede no suceder.)*

El tránsito de unos movimientos a otros se ha de hacer sin interrupción ni detención ninguna, de modo que el oido reciba una sucesión de sensaciones tan ligadas como si procediesen de un sonido único i continuo.

Dos consonantes pueden pronunciarse algunas veces sin interrupción, como pasa en *bra*, *bre*, *bri*, *bro*, *bru; bla*, *ble*, *bli*, *blo*, *blu; ins*, de *inspirar; ex*, de *expresar:* otras veces pueden reunirse ambas clases de articulaciones, como en *transporte*, *monstruo:* a veces se pronuncia una vocal sin ligarla a las otras, como en *oia*, *huias*.

INTONACIÓN.—El sonido vocal A es modificable por el accidente del TONO. Cuando preguntamos algo, pronunciamos ciertas sílabas en nota más alta que cuando respondemos, especialmente la última sílaba de la frase. Esta intonación es lo que diferencia cláusulas que, si nó, serian enteramente idénticas.

¿LLAMA?—LLAMA.
¿Tiene la máscara?—Tiene la máscara.

En estos ejemplos, las preguntas i las respuestas están expresadas por las mismas letras; pero en las respuestas requieren claramente las *As* finales una intonación *más baja* que las correspondientes de sus preguntas, *más altas* que las vocales anteriores. ¿En qué, si nó en la intonación, cono-

cemos que en el un caso se pregunta i en el otro se responde? (1).

Resulta, pués: que las palabras pueden pronunciarse más de prisa o más despacio: i, por tanto, que no es obligatoria la DURACIÓN-MEDIA de cada sílaba;

Que la INTONACIÓN de cada vocal cambia con el carácter de la frase *(afirmativo, interrogativo, admirativo, dubitativo, parentético, vehemente, sosegado*, etc.);

Pero que no puede cambiar en ellas el LUGAR DEL ACENTO, porque entonces los vocablos significarian otra cosa *(como si en vez de* máscara *se dijese* mascára); o no significarian nada absolutamente *(como si en vez de* gála *se dijese* galá).

Son, pués, hasta cierto punto potestativas

la DURACIÓN i
la INTONACIÓN.

Pero es necesario e invariable el sitio de la

mayor INTENSIDAD:

esto es, el lugar del ACENTO en cada VOZ.

Estos accidentes de la voz son los que los gramáticos llaman ACENTO, CUANTIDAD, INTONACIÓN.

El *acento* depende de la mayor INTENSIDAD, o sea de la mayor *fuerza* de la emisión del aliento en una sílaba, respecto de las demás.

La *cuantidad* corresponde a la DURACIÓN del sonido; esto es, al TIEMPO. Esta *cuantidad* depende hoi en las lenguas modernas del tiempo *necesario para los movimientos fisiológicos* que determinan la emisión de los sonidos i ruidos constituyentes de cada sílaba. Pero antiguamente no era así, pues dependia de reglas prosódicas propias de cada lengua.

---

(1) El TONO de una vocal puede variar i varia a cada instante, según las exigencias de la elocución; pero las RELACIONES respectivas de los HARMÓNICOS REFORZADOS, constituyentes del TIMBRE especial de cada una, no varia en ningún caso, sea el que fuere el TONO FUNDAMENTAL.

La *intonación* o la altura del sonido es hoi elemento gramatical (como en las cláusulas interrogativas), o elemento oratorio (énfasis, ironia, manifestación pasional...).

En ciertas lenguas vivas la intonación es elemento gramatical ineludible, i, por tanto, de la mayor importancia, porque el sentido de los vocablos depende de su individual intonación. Así, el chino tiene cuatro clases de intonación, el birmano dos, el siamés i el ananita cinco. En nuestras lenguas modernas, la intonación es cualidad de las frases i nó de cada sílaba en particular.

Regularmente *la voz hablada* no extiende sus modulaciones más allá de media octava. Hai, sin embargo, individuos que dan a sus cláusulas habladas más extensa canturia.

En cambio, los límites de *la voz cantada* son mucho más extensos. Regularmente son de dos octavas; pero hai, por excepción, *bajos* que descienden hasta el fa_1 de 43 vibraciones dobles, i *sopranos* que suben hasta el do_6 de 2 100.

Aquí doi por terminada mi tarea.

Creo que tus amigos tienen en mis cartas lo suficiente para conocer la teoria de las vocales, i para iniciarse con algún fruto en el estudio magno de la Acústica.

Si dejo cumplidas tus aspiraciones, me daré por mui contento; i, si he logrado inculcar algunas ideas nuevas para tus amigos, mis deseos quedarán colmados.

Únicamente me resta agregarte una cosa. Si algo de lo dicho te parece obscuro e insuficiente, dímelo, que en aclararlo tendrá suma satisfacción

Tu amigo i viejo maestro.

CARTA XV.

Recibida tu carta, querido amigo. No me parece mal tu consejo de presentar en sucinto sumario lo expuesto en las cartas anteriores. Indudablemente abarcarán mejor tus amigos la totalidad del conjunto, reducido éste a corto espacio i libre de las tiranías que exige todo método. Cuando uno se dirige a quien nada sabe, le está vedado usar de palabras no explicadas aún. Ni le es lícito suponer previamente conocida noción ninguna, concerniente a los principios que las explicaciones han de establecer. De aquí que a sentar premisas haya de consagrarse en toda obra metódica tan largo espacio de tiempo, que, cuando llega el instante de promulgar conclusiones, se hayan perdido ya de vista, con la gran distancia, las huellas de los primeros pasos.

Pero, conocido el tecnicismo, i adquiridas nociones claras i precisas de una especialidad, es ya relativamente fácil, i en todo caso conveniente, dar unidad i trabazón científica a la varia multitud de pormenores inconexos i dispersas particularidades.

En mi carta próxima, pues ahora me falta tiempo, recibirás el sumario que deseas.

Tu amigo.

CARTA XVI

Querido discípulo i flamante profesor:
Allá va el SUMARIO prometido.

I.

No puede saberse cuál es la naturaleza de las vocales sin previo conocimiento de lo que es el TIMBRE. Ni tener noción del timbre sin noticia previa de lo que son las VIBRACIONES sonoras i los grados de su INTENSIDAD.

Pero al estudio de *timbre*, *vibraciones* e *intensidades* se opone el hábito de creer que lo que *aparece* en nuestra conciencia es fiel trasunto de lo que ocurre en la *realidad*. Creemos que el sonido es cosa de los cuerpos i nó íntimo fenómeno de nuestro sér; i nos cuesta trabajo el concebir que, si no hubiese en la tierra hombre ninguno, dejarian los *sonidos* de existir, por más que los cuerpos siguiesen produciendo *vibraciones* como ahora. I, no solamente nos resistimos a deslindar i separar lo que esencialmente corresponde a la realidad objetiva, de lo que atañe únicamente a la íntima subjetividad de nuestra conciencia, sino que hasta nos repugna haber de mirar como *relativo* lo que nos hemos acostumbrado a considerar como *absoluto*, i a ver como *compuesto* lo que hemos estimado siempre como *simple*. Por eso se nos resiste el creer que, si no hubiese más que un solo sonido en el mundo, ese sonido único no seria *alto* ni *bajo*, no habiendo ningún otro con qué poderlo comparar o a que poder referirlo. Por eso no nos prestamos a aceptar que un sonido sea una sucesión de movimientos minutísimos, ni a admitir que si el oido

percibiese la SUCESIÓN, no *sentiría ya el sonido*, el cual exige la CONTINUIDAD; o, más bien, la no percepción de las ALTERNACIONES de silencio i vibración; pues el sonido empieza para nosotros cuando empieza nuestra imposibilidad, no digamos de contar, pero ni siquiera de sentir la SUCESIÓN. Por eso, en fin, rehusamos nuestra aquiescencia a ver agremiaciones de sonidos en las notas que nos han *parecido* siempre individualidades *exentas de composición*.

¡Ah! La filosofía de las apariencias es verdaderamente despótica. ¿Cómo la *luna-llena*, tan grande cuando sale encendida, ha de presentar el mismo diámetro que cuando a las seis horas se muestra tan pequeña en el zenit? (1).

¿Cómo pensar que quien canta afinadamente

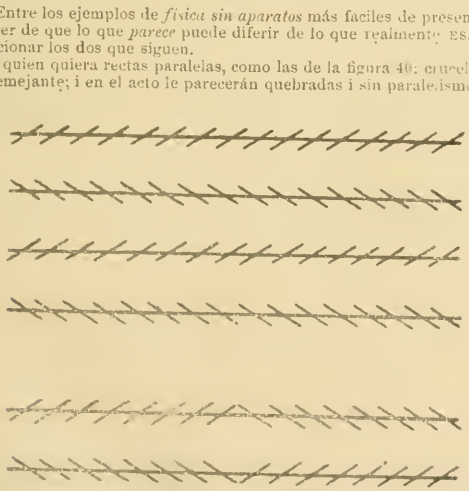
do, mi, sol, do,

mide relaciones numéricas cuyos números absolutos desconoce i cuya existencia ni aun le es dable sospechar? ¿Cómo

---

(1) Entre los ejemplos de *física sin aparatos* más faciles de presentar para convencer de que lo que *parece* puede diferir de lo que realmente es, conviene mencionar los dos que siguen.

Tire quien quiera rectas paralelas, como las de la figura 40: cruzelas de un modo semejante; i en el acto le parecerán quebradas i sin paralelismo.



Corte después los ¡e lazos de papel, enteramente iguales, en fo[illegible]

comprender que las cajas resonadoras *escogen* los sonidos, i que únicamente refuerzan aquel o aquellos producidos por el mismo número de vibraciones que ellas por sí solas serían capaces de dar?

De la diferencia, pués, entre lo real i lo sensible depende nuestra dificultad en admitir lo que sin preparación, hasta cierto punto científica, nos parece de todo punto inadmisible. Pero, una vez comprendido lo científico, nos resultan claras las aseveraciones que antes nos costaba trabajo consentir.

Sólo así pueden sentarse definiciones que pugnan con las apariencias.

Sólo así resulta admisible que el SONIDO sea un fenómeno íntimo de nuestro sér psíquico, producido en nosotros por rápidas, numerosas i periódicas pulsaciones o vibraciones de las partículas de un cuerpo, sacadas por un medio cualquiera suficiente de su posición normal de equilibrio.

Sólo así que, para el caso especial de las vocales, las vibraciones proceden de las cuerdas sonoras de la laringe, uno de cuyos hipertonos (si nó varios) refuerza la masa de aire contenida, en las debidas proporciones, dentro del aparato vocal, adecuadamente dispuesto en cada caso para el refuerzo conveniente.

No se explican, pués, las vocales examinando lo que oímos, o nos parece oir, sino analizando lo que nos hace oir.

Resumamos, pués, lo que sabemos sobre las causas del sonido.

---

jante a la que indica la figura 41; colóquelos como en ella se presentan, i pregunte entonces a cualquiera: ¿cuál de estos dos papeles es más *grande*? De

seguro le contestarán: *el de abajo*. Tome en seguida este al parecer más grande; colóquelo sobre el otro; i vuelva a preguntar: *¿cuál es el más chico*? I verá la sorpresa pintada en el semblante de su interlocutor; porque en la nueva posición le parecerá más chico el que antes le había parecido mayor.

II

La vibración—i en su caso especial la oscilación,—supone que un sistema cualquiera de moléculas sale de su posición de reposo o de equilibrio por la acción de una fuerza suficiente, i que, luego, las moléculas del sistema, por efecto de fuerzas existentes en el mismo, retrogradan *con velocidad creciente* el espacio que las separa de la primitiva posición de quietud, pasan de esa posición en virtud de la velocidad adquirida, i siguen caminando en sentido contrario al del desvío inicial otro espacio igual próximamente, hasta consumir toda la velocidad adquirida,... de manera que unos mismos movimientos de ida i vuelta se repiten alternativa e indefinidamente mientras no son detenidas esas idas i venidas por fuerzas exteriores al sistema.

La vibración de una cuerda se compone en realidad de las vibraciones de todas sus moléculas; pero todas las moléculas de un cuerpo vibrante no están al mismo tiempo en la misma fase de movimiento vibratorio.

Los cuerpos susceptibles de vibrar pueden salir de su posición de equilibrio por muchos medios:

Por choque de dos cuerpos sólidos, como el del martillo sobre un yunque, o el del badajo en una campana: por choque de un líquido sobre un sólido, como en el martillo de agua.

Por roce, como el del arco sobre las cuerdas de un violín o del dedo sobre el borde de un vaso de cristal.

Por choque i roce a la vez, según pasa en el harpa o la guitarra; o bien en el bisel de un instrumento de viento, donde el sonido resulta de una serie de dilataciones i contracciones alternativas, como en todos los gases. Las detonaciones, el ruido que acompaña a la chispa eléctrica, el estampido del trueno... son efecto de bruscos cambios de volumen, o sea de dilataciones i contracciones sucesivas de masas gaseosas.

El tránsito de una corriente eléctrica hace sonar una barra de hierro en ciertas condiciones.

La combustión de los gases en los tubos produce sonidos musicales.

En fin, produce sonido cualquier causa de alteración del equilibrio molecular en los cuerpos dotados de elasticidad.

Mientras mayor es el desvio inicial, mayor es la velocidad adquirida por el sistema al volver hacia la primitiva posición de equilibrio, porque la *fuerza de restitución* en un cuerpo elástico sacado de su posición de quietud, es proporcional a la perturbación inicial.

Por eso un sistema desviado hacia la derecha, por ejemplo, camina otro tanto hacia la izquierda, gastando en este movimiento, contrario al primero, toda la velocidad adquirida al volver desde el punto del máximo desvio hasta la posición de equilibrada quietud. Mientras mayor es el desvio, mayor es la restitución; i, por tanto, a mayor fuerza de perturbación, mayor amplitud de vibraciones.

Los cuerpos elásticos, cualquiera que sea su estado *(sólido, líquido* o *gaseoso)*, son susceptibles de vibrar, i todos determinan sensaciones auditivas, siempre que estas vibraciones no sean menos de 16 por segundo, i no pasen de 38 000.

Si los cuerpos vibrantes están en la atmósfera, transmiten sus vibraciones a las moléculas del aire en contacto con ellos; i estas vibraciones recibidas por el aire contiguo se propagan a las que les están próximas, i de éstas a las inmediatas... i así sucesivamente hasta llegar al oido, donde las vibraciones se cambian en sensación.

Hai, pues, que considerar dos clases de fenómenos en la producción de todo sonido:

Los movimientos de vaivén del sistema de moléculas que constituye al cuerpo elástico;

I el movimiento de propagación de sus vibraciones.

El movimiento de vaivén de las moléculas se llama vibración u oscilación.

El movimiento de propagación de las vibraciones se llama undulación.

En toda vibración las moléculas del cuerpo están como un péndulo, yendo i viniendo isocrónicamente al rededor de su posición de equilibrio.

En el movimiento de undulación, análogo al de las ondas del agua tranquila de un estanque, se observa la transferencia del tremor de una molécula a la inmediata, i de ésta a la

siguiente, i de la tercera a la cuarta, i de la cuarta a la quinta... sin la translación material de ninguna; se percibe la emigración de una forma sin la peregrinación de la substancia; la transmisión de una fuerza sin el viaje del agente.

Los estoicos habian ya observado i descrito las ondas líquidas que produce una piedra al caer sobre el agua tranquila de un estanque, o el roce con el agua del ala de un pájaro al rasar la superficie líquida.

Si caen varias piedras en ese estanque, cada una producirá su sistema, los cuales se cruzarán, prosiguiendo, sin embargo, cada uno su camino tan tranquila i regularmente como si los otros no existieran.

Los movimientos de propagación conservan la misma velocidad i la misma duración que las vibraciones primitivas. El número de pulsaciones por segundo del cuerpo vibrante continua invariable en el medio propagador. De otro modo: nunca la altura cambia en la propagación.

Pero no persisten otras propiedades: la amplitud de las vibraciones varia, pues *disminuye* en el tránsito de un medio menos denso a otro más denso, i *aumenta* en el tránsito de uno más denso a otro menos.

I hasta el mismo modo de movimiento puede variar: así las vibraciones transversales de las cuerdas, al pasar al aire ambiente, se convierten en vibraciones longitudinales (1).

En el tránsito de un medio a otro, las ondas sonoras se refractan como la luz; muchas se reflejan según las leyes generales de la reflexión; i una porción, en fin, desaparece (transformándose acaso en calor). El eco, pués, que repite nuestras palabras no es ninguna ninfa misteriosa, como creia el antropoformismo de la Edad Antigua.

El eco tiene que descender de su categoria de divinidad al modesto papel de simple fenómeno de reflexión. Un pistoletazo disparado desde una de las ventanas de un patio del Palacio de Simonetta, cerca de Milán, se repite por reflexión de 40 a 50 veces. Esta repetición de tantos ecos resulta mui notable.

---

1) Las vibraciones de una cuerda son transversales (perpendiculares casi a la longitud de la cuerda). Las del aire son longitudinales siempre.

El redoble del trueno es efecto de las reflexiones sucesivas de la conmoción instantanea producida por el rayo: el estampido instantaneo de esta conmoción se refleja de una nube en otra, de las nubes al suelo, del suelo a las nubes, unas i otras a los montes, a las arboledas; de todos ellos otra vez a las nubes, a los edificios, si los hai; i el efecto que en el oido causan todas estas reflexiones consecutivas es el redoble de los truenos.

Todo el mundo sabe por experiencia que el sonido tarda en propagarse. Del disparo de un cañón distante, primero se ve la llama que se oye el estampido. Cuando un carpintero, distante de nosotros, clava un clavo, antes vemos el choque del martillo que percibimos el golpe.

Las ondas sonoras se propagan en el aire a razón de 333 metros por segundo a 0° (término-medio probable), i de 340 metros a 15°. En el agua, a razón de 1 435.

Si la transmisión de las vibraciones se efectua con tanta velocidad a través de los medios líquidos, todavia es mayor la celeridad en los medios sólidos: a veces llega a ser hasta 16 veces más rápida que en el aire.

La intensidad del sonido disminuye con la densidad del flúido en medio del cual las vibraciones se producen. Un pistoletazo suena menos en lo alto del Mont-Blanc que un triquitraque en terreno poco elevado sobre el mar. En los globos aerostáticos apenas se oye la voz de un aeronauta, i, sin embargo, a alturas de 4 000, 5 000, 6 000 i hasta 7 000 metros se distingue el silbido de las locomotoras, i, por supuesto, el estampido de los truenos procedentes de nubes tormentosas situadas a kilómetros de distancia bajo la barquilla de los aeronautas.

Las vibraciones producidas en las capas inferiores de la atmósfera experimentan mayor facilidad en su propagación a medida que van llegando a las capas superiores, donde, por la mayor rareidad del aire, las resistencias van siendo gradualmente menores. Los sonidos engendrados en las regiones elevadas de la atmósfera se propagan, pués, difícilmente hacia las inferiores, mientras que los sonidos de abajo se oyen mui bien en las alturas.

La homogeneidad de las capas aereas contribuye a la facilidad de la propagación. Por eso se oye mejor de noche que de dia. De dia el aire calienta desigualmente los terrenos, a causa de la diferente composición de los mismos i el distinto estado de su superficie: por consiguiente el aire atmosférico en contacto con estos terrenos se eleva a diferentes temperaturas, i la densidad de las capas flúidas no puede ya ser homogenea. Pero de noche no pasa nada de esto; la propagación no encuentra obstáculos en la falta de homogeneidad, i los sonidos se oyen a mucha mayor distancia que de dia. Por esto hai ecos que solamente se oyen por la noche.

Las vibraciones sonoras pueden ser regulares o irregulares.

Si los movimientos vibratorios de las moléculas se repiten en periodos de tiempo exactamente iguales, la sensación que nos causan es para nosotros un SONIDO.

Pero, si las vibraciones carecen de periodicidad, la sensación que nos producen es la de RUIDO. También nos causa la misma sensación de *ruido* la mezcla irregular i no periódica de vibraciones regulares i periódicas. Por último, estimamos igualmente como *ruido* el de los choques instantaneos.

No es lo mismo *sonido* que *sonido musical*.

Sonidos musicales son sólo los procedentes de aquellos números de vibraciones cuyas alturas resultan comparables entre sí. Por eso dice HELMHOLTZ: sonido musical es la sensación producida por un número de vibraciones invariable mientras duran.

I, como ningún *ruido* es musical, puede llamarse también *ruidos* a todas las sensaciones procedentes de vibraciones incomparables. Así resulta *ruido* cualquier mezcla confusa de sonidos musicales, o procedentes de una conmoción tan breve que no permite apreciar la altura.

Pero hai algo más que notar.

Los sonidos musicales no solamente han de resultar comparables entre sí, sino que, para sernos agradables, han de estar en la relación que se distingue con el nombre de *escala musical*.

:: 24 : 27 : 30 : 32 : 36 : 40 : 45 : 48,
do, re, mi, fa, sol, la, si, do.

Pero ¿por qué esos números i no otros? Eso es lo que no se sabe bien aún. Al enigma se suele responder con otro enigma diciendo en puridad, aunque disimuladamente: «*por alguna simpatía secreta de nuestra organización*».

Pero es un hecho que, si una cuerda emite un sonido que estimamos como *do*, nos causará agrado el oir la sucesión *re*, *mi*, *fa*, *sol*... es decir, la serie de sonidos producidos cuando la longitud de la cuerda que dá el *re* se reduce a los $^8/_9$ justos de la que dá el *do*: la del *mi* a los $^4/_5$ de la que dá el mismo *do*: la del *fa* a los $^3/_4$ de la del *do*,... i así sucesivamente como sigue:

Unisono:	*do* a *do*.....	1
Segunda:	*re* a *do*.....	$^8/_9$
Tercera:	*mi* a *do*.....	$^4/_5$
Cuarta:	*fa* a *do*.....	$^3/_4$
Quinta:	*sol* a *do*..... ..	$^2/_3$
Sexta:	*la* a *do*.....	$^3/_5$
Séptima:	*si* a *do*..... .	$^8/_{15}$
Octava: el nuevo *do* al *do* anterior.		2

Las oscilaciones de un péndulo no pueden diferenciarse de las de otro péndulo más que en la duración i en la amplitud. Si los dos péndulos son iguales, no cabe diferencia en la *duración* de sus oscilaciones: sólo es posible en la *amplitud*. Si los dos péndulos son desiguales, sus oscilaciones se diferencian siempre en la *duración:* podrán las *amplitudes* acaso ser iguales, pero las *duraciones* nunca. De modo que los movimientos de dos péndulos desiguales pueden discrepar en *amplitud* i *duración*.

Por la analogía que con estos fenómenos presentan las vibraciones simples de los cuerpos elásticos, se dá el nombre de *pendulares* a sus movimientos de vaivén. Así, las vibraciones de una misma longitud de cuerda, en estado siempre de tensión constante, pueden variar en amplitud, o sea en intensidad; pero nunca en *duración*. I las vibraciones de dos cuerdas desiguales, pero igualmente tensas, podrán ser de *amplitud* igual, pero nunca de la misma *duración*.

Para *medir el tiempo* invertido por las vibraciones de los cuerpos elásticos, no se calcula nunca la fracción de segundo

necesaria para *una sola* vibración. Siempre se expresa el número total de *vibraciones dobles* efectuadas en un solo segundo. Mientras mayor es ese número, menor es la duración de cada una, i mayor la ALTURA del sonido. La *altura,* pués, aumenta como disminuye el *tiempo*. Lo que *fuera de nosotros* es brevedad de tiempos, es *en nosotros* sensación de *altura*. La vibración que emplea un milésimo de segundo en su ida i vuelta es en nosotros *más aguda* que la que invierte un centésimo. ALTO i GRAVE en nosotros son correlativos de POCO tiempo i MUCHO en la realidad externa.

El calor ejerce gran influencia en la altura del sonido, como ya hemos visto que la ejerce en su propagación. Los cantantes dan más fácilmente una nota grave en invierno que en verano, i ya ARISTÓTELES consignaba el hecho en uno de sus problemas.

Las vibraciones simples son mui raras en la naturaleza. La mayor parte de los sonidos son compuestos (que percibimos como simples) de un *tono fundamental* i de varios *hipertonos*. En general, el sonido fundamental es el de *mayor intensidad* i de *menor altura* en toda agremiación de notas producidas por un cuerpo. Los hipertonos son, no sólo más débiles, sino de menor duración que la vibración fundamental.

Como un rayo de luz blanca está compuesto de los colores del iris, así un sonido cualquiera de la voz humana es un conjunto o agremiación de muchos hipertonos. I como el prisma aisla cada color individual, así también, un resonador aisla el hipertono correspondiente.

En los instrumentos músicos i en la voz humana, las vibraciones de cada uno de los hipertonos están en una relación simple con el número de las vibraciones del sonido fundamental.

Estas relaciones son como los números enteros 1, 2, 3, 4, 5;... esto es, mientras el sonido fundamental ejecuta una vibración, el primer hipertono efectua 2, el segundo 3, el tercero 4... i así sucesivamente.

Los hipertonos se llaman también *armónicos* ó *armónicas*, aunque no con propiedad, porque muchos hipertonos no están en armonia con el tono fundamental.

Puede suceder que los hipertonos no resulten en relación simple con el número de las vibraciones del tono fundamental; esto es, que no sean un producto exacto del número de estas vibraciones por 2, por 3, por 4... I, en efecto, esto es lo que acontece con las varillas rectas, con las placas, con las campanas, con las membranas, etc.

Las agremiaciones de *un tono fundamental i varios hipertonos* difieren de un cuerpo a otro, tanto en *número* como en respectiva *intensidad*. Mas, cuando un sonido *compuesto de este modo* llega a nuestro oido, entonces percibimos, *creyéndolo simple,* esa varia complejidad *(regular* o *irregular):* i a esa percepción de lo variamente complejo es a lo que hemos impuesto el nombre de TIMBRE, enigma de la ciencia hasta hace una generación.

Los principios actuales de la teoria del TIMBRE, debidos a HELMHOLTZ, habian sido entrevistos por BIOT. «Todos los cuerpos vibrantes (decia ya en 1817) hacen oir a la vez, además de los sonidos fundamentales, una *serie infinita* (!) de sonidos de intensidad *gradualmente decreciente.*» Créese que antes de BIOT, ya habia MONGE iniciado la idea.

El timbre, pués, de un sonido resulta en la realidad externa del número i de la intensidad de varios hipertonos unidos al sonido fundamental.

El TIMBRE es, en nosotros, el carácter particular que resulta en nuestro oido de la percepción simultanea de un gran número de hipertonos asociados a un tono fundamental; uno i otros producidos por un solo i mismo cuerpo elástico desde que entra en vibración.

Cada cuerpo sonoro *(cuerda, tubo, placa, diapasón, masa de aire,* confinada en un recipiente...) tiene lo que se llama su *sonido propio:* el tono fundamental, si existen hipertonos. Puesto un cuerpo cualquiera en vibración, dá siempre (según su tensión, su volumen i su elasticidad) un sonido de un cierto número de vibraciones por segundo; ése i nó otro.

Pues bien: cuando otro cuerpo colocado a cierta distancia, produce ese mismo número de vibraciones, el primero se pone a vibrar al unísono con él.

Pero, si el número de vibraciones que efectua un cuerpo como *sonido propio* no es el mismo que el del *sonido propio* de

otro cuerpo, ninguno de los dos se pondrá en vibración por la influencia del otro.

Ábrase un piano, levántense los apagadores i láncese sobre las cuerdas el sonido un poco prolongado de un clarinete o de una buena voz humana. Las cuerdas cuyas notas sean unísonas con los hipertonos existentes en el sonido complejo del clarinete o de la voz resonarán por influencia, i su fuerza será bastante para continuar vibrando todavía cuando el clarinete haya cesado. Las demás cuerdas callarán.

En esta aptitud de los cuerpos elásticos a sonar por la influencia de otros se fundan los RESONADORES, preciosísimos aparatos de análisis de los hipertonos de un cuerpo cualquiera.

Los resonadores son masas de aire confinadas en recipientes apropiados (*regularmente* esféricos, pero también pueden tener otras formas). Estas masas de aire han de estar calculadas de tal modo que produzcan como *sonidos propios* las diferentes notas de la escala (u otras cualesquiera). Colocados estos aparatos delante del cuerpo cuyo sonido se quiere analizar, únicamente entrarán en vibración aquellos de los resonadores cuyo *sonido propio* sea el de los hipertonos (débiles o fuertes) que hubiere en el sonido: ésos únicamente i no otros ningunos; porque, si bien todo resonador tiene también algunos hipertonos, estos son tan poco intensos i tan difíciles de excitar, que en la práctica no es de temer que perturben el tono fundamental de la masa del aire del resonador.

III.

El aparato vocal (i henos aquí al término de nuestro viaje) es en esencia:

Un instrumento de viento, de lengüeta variable; i

Un resonador de dimensiones variables.

La voz se forma en las cuerdas vocales inferiores; i para que estas cuerdas puedan vibrar, es necesario que la corriente del aire espirado tenga la presión necesaria. Pero esto sólo no basta. Es menester dar a las cuerdas la tensión suficiente en longitud, en anchura i en grueso. Las cuerdas vocales forman así un conjunto elástico susceptible de vibrar. Además,

la fuerza o la presión de la corriente del aire espirado aumenta también la tensión de las cuerdas vocales inferiores.

Los sonidos producidos por el órgano de la voz se dividen comunmente en vocales i consonantes.

Si se someten estas vocales al análisis resonatorio, se encuentran en ellas de seis a ocho hipertonos perceptibles en los resonadores, pero de intensidades mui variables, según la vocal pronunciada. Para cada vocal, la boca toma una forma especial, i, por consecuencia, refuerza hipertonos diferentes.

Las cuerdas vocales de la laringe producen, pués, sonidos mui ricos en hipertonos; i el resonador constituido por las cavidades superiores a la glotis refuerza, según la posición fisiológica que adoptamos, aquel hipertono que en nuestro oido ha de producir la sensación de tal vocal.

Una vocal es, pués, un especial hipertono del sonido laringeo reforzado por las cavidades superiores a la glotis (o acaso varios hipertonos).

Las notas *cantadas* difieren de las *habladas* en que las cantadas producen solamente los sonidos de la escala musical, i las habladas pasan, sin interrupción ninguna, desde un cierto número de vibraciones a los números inmediatos, ya subiendo, ya bajando la voz; ya subiéndola i bajándola en una sola sílaba, o ya bajándola i subiéndola; todo en una sola emisión de la voz.

La edad influye en el desarrollo de la voz: los niños la mudan al pasar a jóvenes: los viejos la pierden. La organización es más apta en unos que en otros: hai quien siempre ganguea; otros cecean, etc.

La escala de la voz humana, desde la nota más grave del bajo hasta la más alta del soprano, tiene extensión de cuatro octavas, a saber: desde mi_1 a mi_5.

Ha habido casos (aunque mui raros) de voces capaces de bajar a sonidos más graves todavia, i otras de llegar a notas mucho más altas.

Dos palabras más, i concluyo.

La ORGANIZACIÓN produce el número invariable de hipertonos de que depende el *timbre:* la FUERZA PULMONAR determi-

na la *intensidad*, que es variable, como potestativa dentro de los límites que nos permiten habiar quedo o estentoreamente: i la LONGITUD, largo, ancho i grueso de las cuerdas vibrantes fija el *número* de vibraciones; esto es, *lo alto i lo bajo (agudo i grave)* de la voz, también potestativos en la escala de cada cual.

De un modo semejante distinguimos por medio de los ojos, cuando visitamos los teatros, los templos, los paseos..., no sólo si hai más o menos gente que en otras ocasiones (i esto sin necesidad de contar el número de los concurrentes), sino también si son hombres de elevada estatura o niños pequeñuelos, i si pertenecen a una clase opulenta o necesitada de la sociedad.

La percepción del número puede equipararse a lo GRAVE i a lo AGUDO; la de la estatura a la INTENSIDAD del sonido, i la de la clase al TIMBRE.

Ojalá que este somero trabajo decida a tus amigos, camaradas i discípulos, a una gran resolución: a la de estudiar con más profundidad la ciencia del sonido, por mí meramente bosquejada.

Vale. Tu antiguo maestro i siempre buen amigo.

LIBRO II

DEL ACENTO EN SÍ

LIBRO II

DEL ACENTO EN SÍ

PARTE I

CARTA I

Mi querido discípulo:

¡Verdaderamente ya era tiempo de que me escribieras! No sé cuántos son los meses transcurridos desde que recibí tu carta de seis renglones, en que me anunciabas tu repentino viaje al Rio de la Plata; i muchas veces, al pensar en tu silencio, me asaltaba el temor de si te habria ocurrido algo adverso en tan distante país.

Pero ¡sea enhorabuena! ya estás de vuelta ahí en nuestra hermosa Cádiz, contento con haber realizado un buen negocio, i ocupado nuevamente en tareas gratas a las Musas! ¡qué me place! Te felicito por ello.

No tengo inconveniente en darte las explicaciones que quieras sobre el Acento Castellano, pero te advierto que, por más que el *acento* sea sólo un *accidente* de los sonidos vocales, es tanta su importancia, i su estudio da lugar a tan arduas cuestiones prosódicas, que la contestación a lo más sencillo que me preguntes nunca habrá de ser cosa de un instante. Piensa bien lo que has de consultarme, i cíñete a lo más indispensable que deseas averiguar.

No me falta ahora el tiempo; por manera que podrá fácilmente responder a tus preguntas tu amigo i maestro.

CARTA II

¡Válame Dios, querido discípulo, con tus preguntas sobre la ACENTUACIÓN CASTELLANA! ¡Si se necesita un libro para contestarlas! Pero ¿quién dijo miedo? Los enemigos se combaten, no se cuentan.

Déjame algunos días para pensar lo que haya de decirte; i, sobre todo, déjame a mí preparar i disponer el trabajo según el plan que me parezca más adecuado. Tus preguntas son todas oportunas, pero no vienen arregladas al orden de exposición que me parece conveniente. Sin embargo, nada se me quedará sin responder.

Tuyo afectísimo.

CARTA III

Mi querido amigo i buen discípulo.

Con razón me preguntas: ¿Por qué se disputa tanto sobre el acento? ¿Por qué unos lo equiparan a las *intonaciones* de los griegos i romanos? ¿Por qué lo equiparan otros a la *cuantidad* greco-latina?

¿Por qué acerca de los hechos no cabe disputa i acerca de sus explicaciones sí? ¿Por qué, tratándose de cosas al alcance de todos, se tarda tantos años en dar con la clave de una solución?

Muchas causas coadyuvan al mantenimiento de todo error; algunas suelen desaparecer en casos particulares, pero regularmente nunca falta una tenaz i persistente. El PRINCIPIO DE AUTORIDAD i su eterno compañero el NON PLUS ULTRA. «*Tal o tal cosa está ya dicha por sabios; luego no hai para qué volver a examinarla.*»

¡Fatal abdicación de nuestras facultades críticas!

Desde el siglo XVI ha sido fatal el influjo que la política ha ejercido en nuestro país. No juzgo patriótico el lema *Españoles sobre todo*. Creo que hai más de afecto hacia esta nuestra querida madre patria en decir la verdad, que en halagar neciamente un orgullo inmotivado. Las modernas conquistas científicas no se han hecho por manos españolas. No hai ningún apellido de Castilla en la historia del vapor i de la electricidad. El arte del litógrafo, las manipulaciones de la fotografía... no han nacido bajo el ardiente sol de nuestra España. La química, la fotoquímica no cuentan aquí adeptos.

Empezamos a tener ingenieros, que estudian en libros alemanes. Carecemos de obreros: ni aun tenemos apenas fábricas de limas. Las áncoras de nuestros buques han venido hasta hace poco de las ferrerias de Inglaterra. La ACADEMIA misma de la lengua, revolucionaria como pocas Academias, cuándo con gran sorpresa i hasta con vituperio de la severa Lexicografia germánica, modificó la ortografia castellana; la ACADEMIA misma no se ha atrevido a admitir en su Diccionario las exóticas voces de la industria moderna, porque aguarda a que las pida, cuando las necesite, la industria del país. Solamente hemos sabido fundir cañones; pero nuestro esquilmado oro se nos iba i se nos va, porque tenemos que comprarlo todo. Estos son hechos. Aquí era vedado el pensar, i quien no piensa no produce. No ha habido filosofia. Hemos tenido literatura; pero literatura en que la belleza fué conocida solamente por instinto o imitación i en que nunca fué analizada por examen i raciocinio. CERVANTES es el prodigio de las letras, es el mayor de los GENIOS de todas las naciones literarias, porque aquí el GENIO carecia de atmósfera para volar, i él voló. Al teatro español únicamente le quedó reservada alguna libertad, acaso para que pudiéramos presentarlo algún dia como claro ejemplo de lo que puede la potencia de la palabra. No habia filósofos; no tuvimos humanistas con originalidad. NEBRIJA, SIMÓN ABRIL, ARIAS MONTANO, cuantos escribieron sobre gramática, retórica i poética, copiaron a ARISTÓTELES, HORACIO, CICERÓN i QUINTILIANO. Sabian admirablemente griego i latín, pero nó elevarse hasta los principios filosóficos de donde manan las leyes promulgadas por los legisladores de la antigüedad. Nuestros humanistas, pués, poseyeron un arte de la poesia, pero nó la ciencia de la inspiración.

No pudiendo el GENIO emitir ideas, emitió palabras. GÓNGORA i QUEVEDO se pusieron por su ingenio ¡por su gran ingenio! al frente de los adoquinadores de palabras, i avillanaron i envilecieron el arte de ocultar el arte mismo. Equívocos, conceptillos, sutilezas, retruécanos, delirios, cultalatiniparla, gongorismo, en fin, fueron las agonias del periodo greco-latino de las letras castellanas.

IRIARTE, en venganza, puso luego sobre los altares de las musas a la sencillez i acaso a la trivialidad, inaugurando el

período galo-greco-latino, menos espontaneo aún, menos fecundo i más filosófico; pero que produjo las redondeadas obras de los humanistas i poetas que nos han precedido. Suelen éstos tal vez carecer de defectos; hai en ellos tal vez belleza; pero ¿dónde está el Genio? ¿Cuándo el siglo xviii se atreverá a alzar los ojos delante de Calderón o en presencia de Cervantes? Julio César echaba de menos en Terencio lo que llamó *vis cómica*, por lo cual censuraba al gran liberto, diciéndole cariñosamente «mi medio Menandro.»

Donde no se estudia el pensamiento, se estudia la autoridad. I en España se estudió sólo a Aristóteles.

Lo que el Estagirita dijo allá en su tiempo observando al pueblo que lo rodeaba, eso habia de ser canon obligatorio i regla aplicable a todos los pueblos i a todas las literaturas. Del exclusivo estudio de la autoridad salen luego los preceptistas; i, cuando estos hombres se rodean de prestigios por sus dotes personales, por caprichos del acaso, o por raro favor de las circunstancias (como Cascales en el siglo xvii o Luzán en el siglo xviii)... ¡oh! entonces al estudio de las cosas sustituye el análisis de las formas; i, una vez perdido de vista lo esencial, el arte queda reducido a un estéril juego de combinaciones en que sólo entran accidentes. Los retruécanos sin gracia, las más falsas sutilezas, las gerigonzas de la culta-latiniparla, las glosas, los sonetos con cola, encadenados, de repetición, retrógrados, en palabras de dos lenguas; los ecos, los acrósticos, i toda la vacia caterva de delirios i recetas para adoquinar palabras sin ideas que Rengifo coleccionó en su *Arte Poética*, son los viles becerros de lodo que adora la multitud, porque ya nadie adora el puro espíritu de los ideales que regeneran el mundo.

I, si cuando esto sucede aparece un preceptista del mérito de Luzán que en el caos de la prostitución artística presenta en haz luminoso los cánones i normas de una belleza de otros tiempos, las personas de alguna discreción siguen al preceptista, i éste logra estancar durante muchos años las fuentes de toda inspiración. «¡Ya lo véis!» dice el restaurador de los antiguos preceptos, «¡fuera de las decisiones de la Autoridad sólo existe el caos! ¡Volvamos a lo antiguo! *¡Non plus ultra!*»

Luzán, pués, aun sin estar plenamente convencido de lo que proclamaba, hizo imposible toda crítica literaria en los momentos de protesta en que escribió. I hé ahí cómo aquel hombre enmarañó el estudio de la acentuación castellana con las teorías de *largas* i de *breves*, de *graves* i de *agudas*, de dáctilos i espondeos, de hexámetros i pentámetros... propias de las prosodias antiguas, i que no existen de modo alguno en español como en los tiempos de las antiguas Grecia i Roma.

I ¡cuánto tiempo no ha durado el embrollo! ¡Oh! ¡Si dura aún!

Pero poco le queda que vivir. D. Juan Gualberto González i D. Sinibaldo de Más, últimos representantes de lo antiguo, no tendrán más imitadores.

¡Feliz aquel que sólo explica un fenómeno de ciencia pura, independiente de las pasiones i de los intereses humanos! ¡Feliz el sabio que excita lástima o risa; que ése acaso tendrá el gusto de ver algún partidario de su idea! Pero ¿qué diremos de aquel que choca contra las rocas de los abusos? Si no perece, ni aun tendrá la satisfacción de oir una voz amiga que se haga abogado del intruso; i, sin embargo, en el fondo de toda aversión no suele haber más que falta de ciencia, i sobra de cariño a la preocupación acariciada desde la niñez. Mas, como no hai raciocinio que valga lo que un hecho, cuando muere la generación que tiene amores con el error, los hombres prestan oidos a la idea anárquica para sus padres, i los nietos la suelen adoptar; que el movimiento de toda noción científica, aun el más diminuto hasta a los ojos del Genio, es, como el de la tierra, insensible e incesante.

Respeto de Luzán a los antiguos; respeto de los modernos a Luzán; creencia infundada en un non plus ultra inacabable, i consiguiente abdicación de toda crítica...; hé aquí las causas del estado de postración en que llegó a caer entre nosotros el estudio del acento.

En mi próxima empezaré a contestar concretamente a tus preguntas.

Tuyo afectísimo.

CARTA IV

Discípulo i amigo:

¿Por qué me dices que miro con malos ojos a Luzán? Verdaderamente creo que, dado el estado de las inteligencias en su tiempo, hizo un bien; pero también estoi persuadido de que ocasionó un grave mal, restaurando lo que no tenia razón ninguna de ser.

I lo creo tanto más, cuanto que él proclamó a sabiendas reglas de cuya realidad no estaba plenamente convencido. I, como me dejas entrever algo así como de reproche porque entro en el sagrado de las intenciones (sí; hablemos claro; éste es el fondo de tus reparos a mi carta anterior), me impongo la obligación de hacerte ver que Luzán no creia que los principios de la Prosodia antigua eran los mismos que los de la Prosodia moderna.

Fácil me fuera demostrártelo ahora mismo; pero estoi seguro de cautivar más poderosamente tu atención después de sentadas las verdaderas bases de nuestra acentuación castellana.

Espera, pués, un poco, i entremos en materia.

I.

No sabemos cómo pronunciaban los griegos ni los romanos: su acento es el *opprobrium* (1) de la crítica moderna; pero de la probable deducción, permitida por los fragmentos que, accidentalmente esparcidos en diferentes autores, han

(1) Walker.

llegado a nuestra época, podemos concluir que no pronunciaban cada sílaba produciendo el mismo número de vibraciones, ni invirtiendo el mismo tiempo: unas sílabas eran, *musicalmente hablando*, AGUDAS i otras GRAVES; esto es, de mayor o menor número de vibraciones por segundo, i hasta las habia en que el tono subia i bajaba.

Actualmente, los habitantes del Celeste Imperio hacen una cosa análoga, aunque con diferente fin. De los dos elementos que encierra toda palabra, la *significación* i la *relación*, sólo expresan el primero las lenguas monosilábicas, cuyo prototipo es el chino; i, para representar el segundo, la *relación*, elemento tan imprescindible como la *significación*, se ven obligados los que las hablan a recurrir a medios indirectos i vagos, sirviéndose del gesto i de la intonación, i especialmente de la posición respectiva de los monosílabos entre sí.

Una lengua monosilábica se compone únicamente de raices, i la categoria de las voces no se distingue por flexiones o desinencias acústicas, especiales, fijas i determinadas: de modo que el propio monosílabo, el mismo sonido, puede representar un sustantivo, un verbo, una partícula, un nominativo, un genitivo, un pasado, un presente, la activa, la pasiva, etcétera, según la posición en que se coloca, o bien la entonación con que se pronuncia, o el gesto que la acompaña. Únicamente así se concibe que con solas 500 o 600 raices se represente la multitud de pensamientos que deben tener los habitantes de un pueblo entrado en el carril de la civilización. ¿Quién no ha oido contar a los viajeros que han residido en Filipinas la extrañeza con que por primera vez vieron las gesticulaciones i oyeron la especie de canto con que los chinos se expresan?

Pero las riquísimas lenguas de flexión que hablaron Grecia i Roma, ¿con qué objeto admitian intonaciones distintas en sus sílabas? La lingüística no lo sabe todavia, aunque el hecho parece fuera de las regiones de la duda. Los que en sus templos, en sus estatuas i en sus poemas supieron infundir un soplo inmortal de vida i de belleza, no llegaron a conocer, ni, dada la inflexibilidad de intonación que tenian sus vocablos, en que todas las sílabas sin acento eran graves, pudieron nunca conocer la música moderna, aunque todos sus versos se cantaban, o podian cantarse con modulaciones que a

nuestros oidos sonarian acaso como las de los indígenas de El Cabo. Los oradores tenian tras de sí siervos que por medio de la flauta, instrumento de notas fijas, les diesen el *tono* conveniente a su discurso: la nomenclatura prosódica de las palabras parece fundarse en la elevación de la voz i en su descenso, produciendo notas AGUDAS i GRAVES, es decir, de mayor o menor NÚMERO de vibraciones por segundo: todo, pués, concurre a la persuasión de que los elementos constituyentes de sus vocablos eran una DURACIÓN DETERMINADA i una RELACIÓN de inflexiones de la voz, fija e invariable.

El ACENTO entre los antiguos no era, como entre nosotros, un signo exclusivo de INTENSIDAD O FUERZA de las vibraciones: era realmente un signo musical de NÚMERO DE VIBRACIONES, que indicaba la mayor o menor elevación de la voz hablada (nó precisamente cantada); i, según el lugar que ocupaba la sílaba más *aguda* (como también según su naturaleza de *larga* i de *breve*), clasificaban los griegos sus vocablos con las sabidas denominaciones de oxítonos, paroxítonos, proparoxítonos, perispómenos, properispómenos i barítonos.

Ahora bien: ¿Hai en castellano palabras que se puedan clasificar conforme a esta nomenclatura griega?

II.

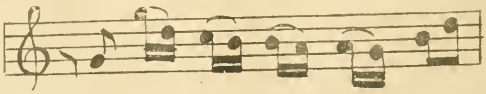
Nó. Los españoles no hacemos invariablemente alta o baja cada silaba. Dudarlo, es profanar la evidencia. Modulamos, hacemos inflexiones con la voz (aunque sin cantar), esto es cierto: al hablar resbalamos musicalmente de lo *agudo* a lo *grave*, o viceversa: en este sentido (i siempre sin cantar) modulamos, pero nó siempre según una relación determinada fija i previamente para cada dicción: modulamos la frase entera; modulamos el periodo; i esto, no *ad libitum* ni por capricho, sino según sistema constante i general. ¿Hai alguien que haga una pregunta sin producir una cierta clase de inflexiones —verdaderas intonaciones musicales—iguales a las de todos los demás españoles?

Esta es una distinción no vista aún, que yo sepa, por los prosodistas españoles, i en la cual estriba, a mi entender, parte de la solución del problema. Al perderse las antiguas

prosodias, los pueblos modernos han ido suprimiendo los accidentes invariables INTONATIVOS i TEMPORALES de los vocablos antiguos, i reservando la intonación i la cuantidad para las frases.

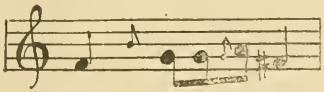
Sin embargo, ¿cómo un hecho tan general no se ha proclamado antes? Porque es un fenómeno mui raro, aunque tan absoluto que no admite excepciones, que los habitantes de cada provincia i hasta de cada partido, con todo de poseer una sensibilidad exquisita para percibir i hasta encontrar risible el modo con que los forasteros modulan variamente la voz, produciendo a veces una como especie de canto, se imaginan ilusoriamente que hablan sin canturia de ninguna clase. Así el que tiene olores encima siente los de los otros, nó los suyos. Mi larga residencia en Cádiz me ha dado múltiples ocasiones i motivos para ponerme en contacto con la gente de los partidos de Vejer i de Conil, que en materia de entonaciones e inflexiones exageradas pueden servir de tipo excepcional. No se dejan aguardar esas inflexiones: hormiguean en su conversación. Los casos que tengo recogidos son inesperados, pero el siguiente (que me atrevo á presentar en toda su ruda originalidad) encierra de notable, que en el espacio de diez sílabas hai nada menos que un intervalo de octava; esto es, hai nota de doble número de vibraciones que otra: la masa vibrante tuvo que reducirse a la mitad de longitud para la primera que para la segunda. No recuerdo otro ejemplo de tanta diferencia en tan corto número de sílabas.

Dos gañanes en huelga i reunidos con otros en alegre mentidero, procuraban engañarse mutuamente: pero, habiendo echado de ver uno de ellos el engaño, dijo a los circunstantes una frase a estilo del país, produciendo al pronunciarla las intonaciones que el pentagrama indica; i que han de decirse deslizando la voz por gradaciones imperceptibles, como solemos hacer en la conversación; i nó saltando de una nota a otra como en el canto musical. (Fig. 42.)



¿Pues no me la que ri á dar por boca!!

¿Quién no ha oido alguna vez la expresión americana, que, ya no es habla, sino canto (fig. 44).



¿Qué manda, Se ñor?

Ni ¿quién ha dejado de percibir análogas diferencias de intonación en el cambio de voz que se nota en los que, leyendo, encuentran un paréntesis? ¿No variamos de tono cuando hacemos una pregunta? Los que rien, dicen sus palabras con inflexiones más agudas que de costumbre: los que reprenden, lo suelen hacer en tono grave. Los oradores que arrebatan i conmueven modulan (no se entienda que digo cantan, pues no es lo mismo hablar que cantar), modulan sus frases de tal modo, que con suma frecuencia suben o bajan el tono en una quinta. Los malos actores, en los pasajes de pasión suelen concluir ahogándose, por haberse bajado excesivamente, o elevarse tanto que acaban por aturdir con gritos i alaridos destemplados; pero ¿de aquí se deduce que en cada dicción hai una sílaba alta i otra u otras bajas, i que esto sea norma constante de las voces castellanas? Nó, sin duda. Tal palabra, en que, airado, hago *musicalmente agudas* todas las sílabas, es pronunciada por mí mui grave cuando, melancólico, refiero el ingrato proceder de un mal amigo. Tal vocablo en que, preguntando, pronuncio *alta* la sílaba final, concluye en tono *bajo* si contesto. No hai sílaba en español que *musicalmente* deba decirse *alta* o *baja* POR NATURALEZA. La frase que la contiene, el énfasis que exige, la pasión con que la pronunciamos,... determinan el número de sus vibraciones. Si en tal período es *grave*, esto es, de pocas vibraciones la final de una palabra polisílaba, yo me encargo de colocarla en otro, donde se pronuncie *aguda*, esto es, con mayor número de vibraciones por segundo, en todas las regiones donde se entienda la lengua de Castilla. Lo *grave* i lo *agudo* de la voz, a veces adorno i accidente de la frase, son, además de medios oracionales de expresión, fenómenos fisiológicos que acompañan a los afectos del alma. Cuando la alegria nos hace hablar, los músculos del rostro se nos con-

traen con las convulsiones de la risa: cuando el pesar se escapa en palabras de lo íntimo del corazón, mana de nuestros ojos la fuente de las lágrimas: cuando el pundonor ofendido mueve nuestra lengua, la valiente posición de nuestro cuerpo exige la satisfacción del agravio. Pues estos fenómenos fisiológicos no son los únicos medios generales de expresión que poseemos: las tempestades del alma i las tribulaciones del corazón alargan o acortan la columna vibrante, haciéndonos prorrumpir en gritos agudos o en gemidos profundos, capaces de conmover hasta a los animales mismos. El león de Florencia llevaba en la boca un niño que habia encontrado al escaparse; pero lo abandonó en el suelo al oir el grito desgarrador con que se lo exigió la madre.

El griego i el latín tenian *por naturaleza* en cada palabra sílabas agudas i sílabas graves: sílabas para pronunciar las cuales se aumentaba siempre el número de vibraciones de la masa sonora, i sílabas en que esa masa siempre disminuia en número: a veces la voz subia i bajaba en la misma sílaba, como en las palabras griegas que vemos escritas con el signo circunflejo.

III.

Pero en español no sucede *por naturaleza* nada de esto: las sílabas de cada palabra se pronuncian con diferente número de vibraciones cuando están sueltas que cuando están en frase; i, según la significación de la frase, así varia cada una de entonación. I he aquí que los vocablos *grave* i *agudo* que, como acabamos de ver, indicaban meras relaciones de vibraciones de las diferentes masas sonoras, se nos presentan ahora revestidos de otra acepción de objeto real no estudiada todavia. Lo *alto* i lo *bajo* de las sílabas vienen así a ser algunas veces medios supernumerarios de expresión en toda construcción oracional. Al modo que en las lenguas monosilábicas la intonación (i otros accidentes de que ahora se puede prescindir) indica la *relación* en que se supone a la raiz, en nuestro castellano las intonaciones silábicas designan la contextura de la oración. Cuando preguntamos, la sílaba terminal de la última palabra del período es *musicalmente* la más alta, si la pregunta acaba en una dicción polisílaba. Cuando contestamos nó, entonces la sílaba final es *musicalmente* más grave que la que

lleva el acento. Repárese en la diferencia de entonaciones cuando preguntamos

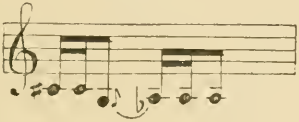
¿Tiene buen método?

i cuando respondemos con las mismas palabras

Tiene buen método.

El siguiente diagrama, figura 44, lo demuestra:

¿Tie ne buen mé to do?



Tie ne buen mé to do. (1)

En francés se duplican los nominativos para indicar que se pregunta: en alemán se posponen al verbo: en inglés se usa de los signos *do* i *did:* en latín de *an*, *num*, *ne*, etc. (2): en español alteramos el TONO de las sílabas aumentando el número de vibraciones de la masa sonora al pronunciar la final. En la mayor parte de las lenguas hai CONSTRUCCIÓN INTERROGATIVA: en español hai INTONACIÓN INTERROGATIVA. Este trastorno continuo, esta perpetua revolución silábica de TONOS, se percibe en la ironía, en la admiración, i sobre todo en el énfasis de las pasiones. ¿Necesitamos, acaso, que el hombre apasionado nos diga, *estoi airado*, *irónico*, *indignado*, *incisivo*, etc? ¿No lo conocemos todos en los TONOS de su voz?

En nuestras sílabas no hai constancia más que en el sitio

---

(1) Como se vé, en el esdrújulo *método*, la *o* final es musicalmente *aguda* en la pregunta i musicalmente *grave* en la respuesta, sin que en uno ni en otro caso la palabra *método* deje de ser esdrújulo. La intonación de sus sílabas varía: el sitio de su acento nó.

Véase *Formas interrogativas* en mi obra ARQUITECTURA DE LAS LENGUAS.

(2) Claro es que prescindo de las excepciones o casos especiales, i que sólo hablo de la construcción general.

de la mayor INTENSIDAD; pero en la intonación silábica todo es tránsito i cambio; tránsito i cambio que dependen de la naturaleza de la frase, i que, por tanto, no se pueden estudiar ni aun comprender fuera del período. Lo esencial no es la palabra: es su oración. ¿No son palpables esta instabilidad i perturbaciones? Pues todos nuestros prosodistas, ¡hasta GONZÁLEZ i BELLO!! han olvidado la intonación oracional. El acento es para ellos signo sólo de fuerza, *ictus* en latín, *stress* en inglés. I no hai tal: el fenómeno es algo menos sencillo: siempre se perciben TONOS o inflexiones que van con el acento, o giran a su alrededor. A su tiempo te lo probaré.

¿Había esto en latín? ¿Existía en griego? Aunque en materia de acentuación antigua siempre hai citas que aducir para sostener los más opuestos sistemas, es cosa, sin embargo, en que todos convienen, que las sílabas no acentuadas sonaban i eran en las hoi muertas prosodias más graves (musicalmente) que aquellas en què cargaba el acento; (de lo cual había de resultar una monotonía intolerable para los que ahora hablamos lenguas tan flexibles como la mayor parte de las modernas). No conocían, pués, esos tránsitos silábicos de graves i de agudos, que ponen en perpetuo cambio la contextura de nuestras voces, i en que consiste la fisonomía especial de la interrogación, del tono afirmativo, de la ironía, de la admiración, de la frase optativa, etc., etc. El sistema prosódico antiguo no puede, pués, aplicarse a lo moderno.

Por otra parte, decir «tal voz es aguda, tal voz es grave,» parecen enunciados lógicamente incorrectos, que, por necesidad, han de inducir en error. *Agudo* i *grave* son voces de comparación, nó calificaciones absolutas; i es preciso, por tanto, para poder comparar, expresar el término que falta.

¿Cuál es el módulo? ¿Dónde está el patrón, o la norma de *lo grave* i de *lo agudo*? ¿Qué palabra es la que sirve de unidad de comparación? I tan incorrecto es ese lenguaje, que ni aun del griego se puede propiamente decir que tenía palabras agudas, toda vez que la dicción en su total conjunto no era en realidad *aguda*, sino únicamente un fragmento de ella, una parte, una de las tres últimas sílabas. Afirmar que en español, una palabra es *aguda*, es afirmar que todas sus sílabas se pronuncian

produciendo mayor número de vibraciones que al pronunciar otras palabras *(que serán las graves)*.

IV.

Siempre es enojoso que un término perteneciente a un arte o a una ciencia tenga acepciones incompatibles. El mal es tolerable, sin embargo, si se han logrado fijar los límites intraspasables de cada una de esas acepciones. Así, ya no hai inconveniente en que *alameda* i *cuarentena* signifiquen respectivamente, nó *paseo* con *álamos*, sino sólo *paseo*, ni tampoco *observación de un buque por espacio de cuarenta dias* sino únicamente *detención por medida sanitaria*: porque ya todo el mundo entiende el nuevo significado, hijo de una generalización hecha más ó menos discretamente al prescindir de algunos de los caracteres primitivos. Pero, cuando los que usan de ciertas palabras no se han puesto de acuerdo acerca de sus elementos de significación; cuando, lejos de eso, disputan acalorados; i, en fin, cuando el análisis es incompleto i fundado en principios exóticos, entonces bien puede asegurarse que el lenguaje es máquina de retroceso, antes que móvil de desarrollo intelectual. La actividad del espíritu tiene necesidad de la lengua. No se puede pensar sino por medio de un lenguaje, i éste es tanto más perfecto cuanto sus formas acústicas, esto es, sus palabras saben expresar mejor las percepciones del entendimiento. Aun cuando la razón humana entienda bien, siempre la palabra indecisa i falta de precisión es agente de confusiones i de ignorancia; pero, si el entendimiento aprehende i entiende mal, i si la palabra expresa también mal, tanto el *significado* como la *relación*, entonces el lenguaje es un mecanismo traidor i alevoso que hiere descuidado al artífice mismo que laboriosamente lo forjaba para dominar la naturaleza. ¡Infeliz laboriosidad! ¡Desdichado uso de nuestras facultades lógicas, nó críticas! Si *grave* i *agudo* no son, pués, relaciones MUSICALES aplicables a nuestras voces castellanas, manejemos recelosos esas denominaciones, so pena de verlas revolverse en contra nuestra (1).

---

(1) Preciso es insistir. ¿No se vé ya clara la impropiedad de decir, verbi-gracia: «¡qué hermoso es el romance *en agudos* de tal autor!» ¡En agudos, cuando acaso sean MUSICALMENTE *graves* todas las sílabas finales en que carga la *fuerza* de la emisión!! ¿Como no percibir que *altura* no es sinónimo de *fuerza*?

Lo *grave* i lo *agudo* no son propiedad esencial e invariable de nuestras sílabas, sino cualidad accidental e instable que les presta la FRASE en que se encuentran, por cuyo medio expresamos de un modo superior i potente el interés, la curiosidad, la extrañeza, la admiración; en una palabra, todos nuestros afectos i nuestras más vivas pasiones. Pero entonces, ¿qué sucede? Una de dos cosas: o bien que todas las sílabas, todas, nó una sola de entre ellas, se pronuncian más altas o más bajas, según el sentimiento violento o reconcentrado que agita o comprime las movimientos del corazón; o bien una sola de entre todas las sílabas carga con todo el énfasis, expresándolo por medio de las dislocaciones de la intonación, cuando no se acomoda en perfecta conformidad con nuestros sistemas invariables de intonación normal.

Ahí tienes lo que deseabas saber sobre lo *grave* i lo *agudo*.

Pero no es eso todo. Queda aún bastante por decir, i ya volveré a ello cuando sepamos bien lo que es ACENTO, pues alrededor de las sílabas acentuadas giran las intonaciones de las frases.

Vale.

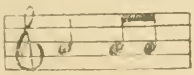
CARTA V

Querido i estudioso discípulo:
Entre tus preguntas se encuentra la siguiente:
¿Tiene algo que ver el *acento* con la llamada *cuantidad?*

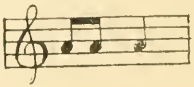
I.

En un instrumento de notas fijas, como los órganos de las Iglesias, nos es posible hacer durar cada una TIEMPOS IGUALES, apoyando sobre cada tecla el MISMO TIEMPO. Los *tonos* podrán variar, si tocamos teclas diferentes que dejen sonar tubos de columnas vibrantes desiguales, i obtendremos el sonido más AGUDO en el cañón más corto, i el más GRAVE en el más largo. La *intensidad* no podrá variar, porque el viento producido por los fuelles obra con igual presión en cada tubo (inconveniente de los órganos comunes); pero, si nos sirviésemos de otro instrumento, como la flauta, haríamos variar la *intensidad* de una misma nota, impeliendo para ello el aire MÁS O MENOS FUERTEMENTE con los músculos espiradores.

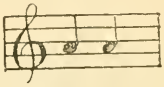
Si en el órgano apoyamos sobre una tecla *un tiempo* (por ejemplo, dos segundos) i sobre otras dos teclas *otro tiempo* (dos segundos también, pero repartidos por igual en cada nota), oiremos tres notas que se sucederán a intervalos desiguales, pues cada una de las dos últimas habrá durado la mitad que la primera. Esta relación de duraciones era lo que entre los griegos i los romanos constituía un *dáctilo* (fig. 45).



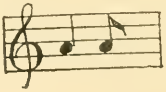
Supongamos que en las dos primeras notas empleemos un tiempo, i otro en la tercera: tendremos así la relación conocida con el nombre de *anapesto* (fig. 46).



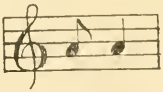
Si en vez de las dos notas, cada una de las cuales necesita la mitad de duración, se pone una sola que gaste igualmente un tiempo, tendremos un *espondeo;* esto es, dos notas, cada una de duración máxima (fig. 47).



Dos notas que necesiten tiempo i medio son un *troqueo* (figura 48).



Dos notas de medio i uno son un *yambo* (fig. 49), etc. etc.



La sílaba que exigia un tiempo se llamaba *larga:* la que sólo requeria medio tiempo tenia de nombre *breve.*

Los griegos i los romanos no conocian más que sílabas largas i sílabas breves. Unidad de duración: mitad de duración: tales eran, a lo que parece, sus principales elementos prosódicos.

Esta relación

:: 2 : 1

se llamaba CUANTIDAD, i en la CUANTIDAD se hallaba fundada toda la versificación antigua. El número de las sílabas estaba subordinado a su duración temporal.

Así, un *dáctilo* estaba compuesto de 3 sílabas, la primera de las cuales duraba 2 tiempos, i uno cada una de las otras: total, 4 tiempos.

Un *espondeo* era otro pié de 2 sílabas, cada una de 2 tiempos: total también, 4 tiempos, lo mismo que el dáctilo.

La diferencia de estos dos distintos piés residia en el número de las sílabas, nó en el número de los tiempos: el dáctilo, 3 sílabas: el espondeo, 2: uno i otro 4 tiempos.

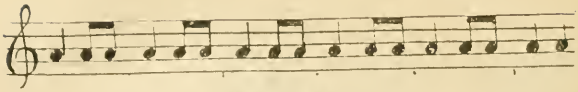
En el verso llamado hexámetro sólo entraban dáctilos i espondeos: era, pues, un verso compuesto de 6 piés de a 4 tiempos cada uno; de modo que el verso constaba de 24 tiempos; pero el número de sus sílabas podia variar. Los dos últimos piés habian de tener necesariamente 5 sílabas con 8 tiempos, porque el 5.° pié habia de ser precisamente dáctilo (1), i espondeo el último. Pero los 4 primeros piés podian ser dáctilos o espondeos a discreción del poeta; es decir, que habian de durar entre todos 16 tiempos, si bien el número de sus sílabas podia resultar de 8, siendo espondeos todos los 4 primeros piés; o bien ascender hasta 12, siendo dáctilos los 4. Por esta potestad de los versificadores clásicos el número de sílabas del hexámetro, constando el verso siempre de 24 tiempos, oscilaba entre 13 sílabas i 17. El total de los tiempos siempre 24: el número de sílabas de los dos últimos piés constantemente 5: variable el de las sílabas de los 4 primeros piés entre 8 i 12 sílabas.

Sólo cantando, i alargando potestativamente las vocales necesarias al efecto, es como ahora cabria comprender que un verso hexámetro pudiera tener desde 13 hasta 17 sílabas; por más que todos los piés estuviesen constituidos por 4 TIEMPOS-MITAD.

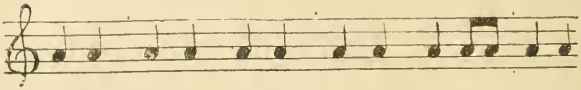
---

(1) Alguna rara vez no era así, como es sabido.

Véanse como tipos extremos los siguientes versos (1):



Pan di tur | in te re | a do mus | om ni po | ten tis O | lym pi



non ul | li pas | tos il | lis e | ge re di | e bus.

Pudiendo variar los cuatro primeros piés, grande es el número de combinaciones que los antiguos tenian a su disposición.

dáctilo,	dáctilo,	dáctilo,	dáctilo,
dáctilo,	dáctilo,	dáctilo,	espondeo,
dáctilo,	dáctilo,	espondeo,	dáctilo,
dáctilo,	espondeo,	dáctilo,	dáctilo,
espondeo,	dáctilo,	dáctilo,	dáctilo,
espondeo,	dáctilo,	espondeo,	espondeo,

etc., etc., etc.

Inmensos, pués, eran los recursos de expresión de los poetas griegos i latinos para hacer que sus versos resultasen, *según su prosodia*, pesados, ligeros, suaves, duros, ásperos,.... todo conforme con las exigencias de la composición, en armonia con sus sentimientos i pasiones.

Hoi todo eso nos es imperceptible, por más que digan los entusiastas de lo que no sienten.

Pero ¿ese sistema prosódico de la antigüedad ha llegado hasta nosotros? ¿Existen en español sílabas que necesiten invariablemente un tiempo para pronunciarse, mientras que otras sólo requieran medio tiempo? ¿Tenemos, pués, sílabas

(1) Véase la obra de D. Juan Gualberto González.

largas i *breves* iguales a LAS LATINAS en la razón invariable :: 2 : 1?

Nó, sin duda alguna. Dudarlo seria no tener oidos.

Para la construcción de nuestros edificios usamos el barro cocido en la forma rectangular de los ladrillos. Esas figuras prismáticas no son exactamente iguales; pero sus diferencias, aunque perceptibles para todo el mundo, resultan insignificantes en la práctica, ¿No haria reir el que, fundándose en el hecho evidente de la diferencia de gruesos, sostuviese que los ladrillos son de dos solos gruesos, uno doble que el otro? ¿Quién no distingue que esas desigualdades no están precisamente en la razón exacta e invariable de 1 a 2?

Como los prismas rectangulares de barro cocido que sirven para la construcción de nuestras casas, sin ser dobles unos que otros, antes por el contrario, queriendo aproximarse a la igualdad, resultan, sin embargo, desiguales; unas veces porque, estando más condensada la materia bajo el mismo aparente volumen, pesan más; otras veces porque, siendo el peso igual, las moléculas ocupan más espacio; i, otras veces, en suma, porque ambas causas influyen en el mismo sentido, mas nunca de tal modo que los ojos puedan advertirlo fácilmente...; de modo análogo, cuando en una sílaba métrica española se reunen muchas vocales, o muchas consonantes, o bien muchas vocales i consonantes a la vez, invertimos en su pronunciación algunos décimos ó centésimos de segundo más; los cuales, sin el auxilio de un cronógrafo o de algún otro instrumento de precisión, resultan inapreciables al oido. Cuando decimos TRANSPORTE, PATRIA,... no es posible que las sílabas *trans* i *tria* entren en el mismo espacio de duración que las sílabas *por*, *pa* o *te*; pero es tal la tendencia de la lengua a la igualdad de intervalos, que, a veces, el hábil declamador, cuando se encuentra con palabras semejantes, se detiene instintivamente en las sílabas poco complejas algún tiempo más del necesario en otros casos, sólo con el fin de que se restablezca el equilibrio temporal. Así, pués, siendo cierto que en la pronunciación de algunas sílabas de nuestra lengua nos detenemos algo más que en otras, es completamente insostenible que tengamos sílabas largas i breves *more majorum:* esto es, sílabas de doble duración que otras; al modo que, siendo desiguales nuestros ladrillos, no es cier-

to que los fabriquen nuestros alfareros en formas tales que se ajusten a la razón de 1 a 2; antes por el contrario, tienden a la igualdad cuanto es posible. Esto no quita que algunas sílabas, por efecto de las pausas que el sentido exige. se alarguen desmesuradamente, como en un muro de ladrillos suele entrar una piedra de gran volumen.

II.

En español hai sílabas más largas i más breves que otras; pero nó vocales largas i breves como las latinas i griegas en razón de 2 : 1.

I esto es patente, excepto para los literatos presa de incomprensible preocupación.

¿No es de evidencia que nosotros no tenemos en ninguna voz vocales cuya duración sea doble que la de cada una de las otras sílabas del mismo vocablo? Poseemos, sí (i esto es indudable) sílabas en cuya pronunciación se tarda más tiempo que en la pronunciación de otras; pero nó vocales *largas* de DOBLE DURACIÓN que otras *breves*. Cuando decimos

trance,

invertimos más tiempo en pronunciar la sílaba

tran

que en pronunciar la sílaba

ce;

pero la duración de

tran

no es doble que la de

ce.

D. SINIBALDO DE MÁS, tenaz partidario de la existencia en español de *largas* i *breves* como las latinas, formó una lista de 200 sílabas, tales como

uva, asa, ala, oso, lea, aliso,
ajo, eje, ojo, hoja, atina,...

i otra lista de otras 200 sílabas, tales como

circunstancias, pendencias,
fuerza, aguas, mientras,
planchas, hínchanse, artes.
trompas, enfermos, plectros,
obstrucción...

i hacia leer ambas listas con el reloj en la mano a quien quiera que le negaba la existencia de *breves* i de *largas* en castellano; i, como todos se veian obligados al cabo a confesar que la lectura de la primera lista exigia menor duración que la de la segunda, concluia que en español era posible hacer versos a la latina.

¡Patente error!

¡Conclusión no contenida en las premisas!

Porque en leer la segunda lista se echase más tiempo que en leer la primera, no era lícito deducir que se invertia el doble; i, por tanto, el experimento no evidenciaba que hubiese en castellano sílabas relacionadas entre sí

:: 2 : 1,

según era preciso probar para inferir que en nuestra lengua es posible hacer hexámetros iguales a los griegos i latinos.

I en verdad no habia necesidad de acudir a las listas de D. Sinibaldo, por ser evidente que tenemos en nuestro español sílabas de todas duraciones, i nó precisamente vocales

:: 2 : 1.

En

transporte,

trans exige más tiempo que por, i por más que te. ¿Cómo, pués, con sílabas que no están siempre en la razón de 2 a 1 queria tan entendido prosodista hacer hexámetros siempre de 24 tiempos? ¿Cómo no veia que, sea el que se quiera el número de los tiempos invertidos en pronunciar 13 sílabas castellanas, nunca resultará posible que esos tiempos sean los mismos que los necesarios para pronunciar 17?

Así, las extravagantes reglas de D. SINIBALDO sobre sus imaginarias *largas* i *breves castellanas* aparecen arbitrarias por completo.

Además, era preciso probar que lo mismo es sílaba que vocal (1).

III.

En las ciencias es todo solidario. Al variar las antiguas formas de las lenguas, arrastradas en la sangre de las revoluciones sociales, como las rocas graníticas acarreadas hasta los llanos por las convulsiones meteorológicas, las antiguas prosodias, congénitas con las formas primitivas del lenguaje, tuvieron que ir desapareciendo a los choques i embates de la transformación. Si nuestros humanistas hubiesen hecho estudios más profundos, habrian descubierto que en toda organización lingüística desaparecen, como en química, las propiedades especiales que poseia la combinación de los componentes. Analicemos el agua: i el oxígeno i el hidrógeno, que son sus elementos gaseosos, ya no serán líquidos, ni casi incompresibles, ni vaporizables, sino que ofrecerán nuevas propiedades que el agua no tenia: comburencia i combustibilidad.

Ya hemos visto que la relación de duraciones :: 2 : 1 se llamaba *cuantidad*. Es también patente que en español gastamos en unas sílabas algo más tiempo que en otras. Si en tal sentido se dice que tenemos *cuantidad*, ningún inconveniente hai en admitir el vocablo; pero, así como *cuarentena* no entraña la idea de *cuarenta*, así también CUANTIDAD no ha de significar espacios de tiempo como uno a dos, sino únicamente espacios desiguales. En *monstruoso*, pués, diremos que *mons* tiene más cuantidad que *tru*, que *so* i que *o*.

Nuestras intonaciones son movedizas i accidentales; nuestra cuantidad no lo es. Lo contrario sucedia entre los griegos i

(1) Para colmo de confusión, actualmente enseñan eminentes profesores, que la cuantidad propia de las vocales latinas es distinta de la cuantidad propia de las sílabas; por manera que en toda sílaba larga *por posición*, la vocal breve *por naturaleza* permanece *breve* i debe pronunciarse *breve*. Lo que se alarga *por posición* es la sílaba i nó la vocal.

los romanos. La intonación era fija, i la cuantidad (siempre en la relación de 1 a 2) podia variar. ¿Cómo? Si cantaban, no seria dificil concebirlo: si hablaban, no se entiende.

Nec tiene *breve* la cuantidad; pero *nec* ante voz que empieza por consonante la adquiere larga (1).

Fulgura, *nec* diri toties arsêre cometæ.

¿Qué clase de aumento temporal pedia la pronunciación, obstruida por las dos consonantes c i *d* en el verso de VIRGILIO? No lo sabemos: lo que sí nos consta es, que en español nada hai análogo ni parecido. La preposición *sin* tiene cierta cuantidad (que ahora no hace al caso precisar ni distinguir). ¿Se aumenta porque sigan voces que empiecen por consonante? ¿disminuye porque las iniciales no lo sean?

Sin pena, sin placer i sin sosiego.
Sin ira, sin afán, sin esperanza.

A nuestros oidos *sin* tiene siempre la misma cuantidad.

La cuantidad greco-latina carece, pués, de semejante en castellano.

Ya en mi próxima podré empezar a hablarte del ACENTO, si bien no habré de ajustarme al orden que me trazas. Pero todo se andará.

I, si te has convencido de que el exagerado respeto al Renacimiento i a la Autoridad clásica fueron factores mui principales de nuestra decadencia literaria, no te causará extrañeza que, de rechazo, se impregnara de prejuicios greco-latinos el estudio de la ACENTUACIÓN.

Tuyo.

---

(1) Véase la nota anterior.

CARTA VI

Amigo mui querido i estudioso:
Empecemos con el acento castellano.

I.

Las lenguas modernas, al descomponerse de las antiguas, han perdido el elemento prosódico de la cuantidad temporal : : 2 : 1; han abolido la esclavitud de la intonación silábica fija; i se han organizado de un modo nuevo con el elemento *acentual*.

¿Qué es ACENTO?

La etimología va a inducirnos de nuevo en error si por guia la tomamos. ACENTO viene de *ad-cantus;* i el acento de las lenguas vulgares es independiente del *canto*.

En primer lugar, no es lo mismo hablar que cantar. En segundo, si pronunciamos todas las sílabas de una misma palabra en la misma intonación, el acento de esa palabra se distinguirá del número de vibraciones; i si, por el contrario, decimos con una inflexión diferente cada sílaba, de modo que cada cual resulte en distinta nota, permanecerá claro el acento, distinguiéndose siempre de lo alto i de lo bajo de las ondas sonoras.

¿Cantará?—Cantará.

¿Cuál es, pués, nuestro principal elemento prosódico?

No es *lo grave*, ni *lo agudo*, esto es. el número de vibraciones en un tiempo dado: no es *lo largo*, ni *lo breve*, esto es,

la detención latina o griega durante un tiempo o durante medio en cada sílaba: ¿qué es, pués?

La INTENSIDAD: la FUERZA del empuje del aliento: el elemento DINÁMICO de la emisión del aire; el *ictus* de los latinos; *the stress* de los ingleses.

Entre los griegos i los romanos, lo esencial en la prosodia era la DURACIÓN: entre nosotros, lo esencial es la FUERZA. En lo antiguo, el TIEMPO: en lo moderno, la ENERGIA.

Los instrumentos de percusión nos ofrecen a cada instante ejemplos del poder de nuestro sistema. La campana, el tambor, el triángulo, el crótalo, el timbal,... heridos suavemente o golpeados con fuerza producen en todo caso el mismo número de vibraciones, aunque con distinta intensidad. En estos instrumentos no hai jamás notas más altas ni más bajas: no hai graves ni agudos: todas son iguales: i así los compositores no los toman en cuenta para sus modulaciones o alternada combinación de graves i de agudos: todas las notas suenan iguales, pero unas veces pueden ser fuertes i otras más suaves.

A primera vista parece que deben ser pobres elementos de variedad los grados de FUERZA de las percusiones; pero en nuestra lengua no existen ellos solos: además de la riquísima variedad de intonaciones que producimos cuando hablamos i de las gradaciones diferentes de la misma intensidad, hai otro elemento prosódico, entrevisto quizá, examinado acaso con detención i escrupulosidad, estudiado tal vez con empeño. pero nunca proclamado como compañero inseparable de la intensidad, i de importancia acaso superior. La cesación o suspensión del sonido: la PAUSA.

GRADOS DE FUERZA i PAUSAS DE SONIDO son los elementos *esenciales* de nuestra prosodia. Todos los otros resultan *accidentales*. Por una parte, tenemos la desigualdad microfónica en la duración de las sílabas, que causa en el oido un placer semejante al que encuentran los ojos en los tornasoles microscópicos de la seda o en las irisaciones del nácar, cuyas tintas generales serian desagradables acaso, si siempre nos presen-

taran una perfecta uniformidad; i, por otra parte, la espontanea música que, nó precisamente i siempre en cada sílaba, pero sí constantemente en las frases i oraciones, introducen los afectos i las pasiones del corazón.

Desigualdad de fuerza i de reposo:

Desigualdad de duración silábica i vario movimiento de las entonaciones:

Hé aquí todos los elementos *esenciales* i *accidentales* de nuestro sistema de fonación: elementos que nunca se excluyen, antes bien se asocian en perfecto concierto i variedad de grados para producir la armonia más encantadora—armonia que de ningún modo creo inferior a la de los antiguos, como no creo que sus lenguas, por ser más sintéticas que las vulgares, fuesen superiores a nuestros análiticos i profundísimos medios modernos de expresión. ¿Cuándo pudo la lujosa en terminaciones lengua del Lacio expresar las variantes que con sus artículos, i con sus signos, i sus preposiciones adverbiales deslinda, fija i precisa del modo más filosófico la económica lengua de Albión, tan reducida en flexiones?

Una ilusión que para siempre me parece desvanecida por Blair i por González es la de que el elemento moderno de la intensidad fuese desconocido de los antiguos.

Si median un hexámetro bajando i alzando el pié alternativamente i a compás, era solamente para comprobación de que el verso constaba. El asclepiadeo, en que está escrita la primera oda de Horacio, puede medirse por un espondeo, dos coriambos i un pirriquio, o por un espondeo, un dáctilo seguido de cesura, i dos dáctilos. El verso constaba aunque se midiese por diferentes piés (1); pero, si la cadencia del verso latino hubiera consistido en la exacta medida del compás, los compases habrian sido iguales en todo género de metros, sin otra diferencia que la de constar de 6 el hexámetro, de 5 el pentámetro, etc. Pero no sucedia así: la primera oda de Horacio se mide por 4 metros de distinta duración, con lo cual desaparece la idea de compás, i por consiguiente la de cadencia,

(1) Blair; Juan Gualberto González.

que se supone resultar únicamente de su justa medida. En el verso sáfico se vé desatada la mensura; pues el primer compás, componiéndose de una larga i una breve, no puede ser nunca de la misma duración que el siguiente, que tiene dos largas. Lo mismo se vé en el arquiloquio, alcaico i epítrito. Hai, pues, motivo de recelar que los latinos no contaban del todo para la cadencia con la igualdad de los tiempos i el compás, i que, de un modo actualmente incomprensible, se servian de la medida, para comprobar si el verso estaba conforme con las reglas (1), como nuestros versificadores principiantes recurren a los dedos cuando no están seguros del oido.

Pero lo que no admite duda es que la cuantidad, tanto en las lenguas sabias como en las vulgares, no supone necesariamente acento: ¿quién no vé que σφάλλω, ἄμφω, tienen larga la sílaba que carece de acento? ¿Quién no vé que en *grandilocuo* está en la *í* el acento, i en *cuo* la cuantidad? *di* sin duda se dice en menos tiempo que *cuo;* i ¿no tenemos ejemplos de la persistencia de la cuantidad i tránsito de la intensidad acentual en *cántara*, *cantara* i *cantará; náufrago*, *naufrago* i *naufragó; intérprete*, *interprete*, *interpreté*, i tantas tantísimas otras? *Can* en *cántara* tiene mayor cuantidad que *ta* en *cantára*, i, sin embargo, el acento en la segunda dicción se ha trasladado a una sílaba corta, abandonando la de más articulaciones.

Nuestro acento no tiene, pués, nada que ver con la cuantidad, i es independiente de ella.

Con suma frecuencia, esto es mui cierto, *acento* i *cuantidad* se hallan separados, lo cual no quiere decir que alguna vez no concurran en una misma sílaba, la cual, en tal caso, se hace sobremanera agradable, sonora i prominente.

Pero en *totalidad*, en lo *esencial*, ¿nuestro acento es semejante al de las prosodias antiguas?—Nó.—El moderno no supone que su sílaba se pronuncie alta ni baja, pues ya hemos visto que las no acentuadas pueden ser musicalmente más graves o más agudas que la dotada de acento. En Grecia i Roma, por el contrario, toda sílaba inacentuada era más baja que la del acento. Si esta diferencia toca, como creo, a la esencia de

(1) J. G. González.

la contextura silábica, el acento greco-latino es también accidente que no existe en las dicciones castellanas, pues en español no es forzoso que musicalmente sean bajas las sílabas que carecen de intensidad.

Ahora bien: si en las prosodias antiguas no es lo mismo que en las nuestras *lo grave* ni *lo agudo*, ni *la cuantidad* ni *el acento*, ¿no nos sobrará ya razón para declarar que es quimera la existencia en nuestro idioma de los dáctilos i espondeos, los yambos i coreos, i con especialidad el arquiloquio, alcaico i epítrito de los antiguos griegos i romanos, con toda la caterva de piés i de mensuras de que los preceptistas se complacen en ver cuajada nuestra métrica? Lo esencial de la prosodia NO ES MATERIA DE AUTORIDAD, SINO DE EXPERIMENTO; i a lo que los sentidos nos digan, a eso i solo a eso debemos atenernos, por no ser la razón quien tiene derecho a decidir sobre el valor de las cosas de pura sensación; pues, como se decia en las escuelas, *de non apparentibus et de non existentibus eadem est ratio.*

Nuestra prosodia—DINÁMICA esencialmente,—es del todo distinta de la antigua,—TEMPORAL por esencia.

Creo que no cabe dudar acerca de la naturaleza *dinámica* del acento.

ACENTO es INTENSIDAD.

La suite au prochain numéro.

Tuyo afectísimo.

CARTA VII

Querido i buen amigo:
Voi a contestar a la pregunta:
¿Hai diversidad de acentos en español?
Anticipo la respuesta.
Nó: Unicamente hai diferencias de intensidad en el acento.

I.

Los modernos se ufanan por su poder de abstracción i por la inteligente potencia de las especialidades, desconocidas de la antigüedad. Hasta cierto punto creo inmotivada esta ufania: júzgola absurda en algunos casos; i, en muchos, motivo u ocasión de mal. Ya los físicos i los químicos empiezan a conocer que las ciencias a que se consagran no pueden existir bien, sin pedirse i darse auxilios mutuamente: ya se toca que las fórmulas de la química, justo orgullo del siglo, no bastan; porque sólo contienen los elementos ponderales i no saben expresar los dinámicos, aparentes en las manifestaciones de luz, calor i electricidad que acompañan a las combinaciones de los cuerpos: ya la ciencia política no puede vivir sino en íntimo consorcio con las sociales, i la economia política ha de tomar luz i calor de la filosofia pura.

Tengo para mí que el flujo de abstraer i de exagerar el análisis gramatical ha producido en materia de lenguaje mayor mal que bien: pues es de notar que el error surge casi siempre de las imperfecciones del método de separación i fraccionamiento. Para analizar un reloj, veamos cada una de sus partes; pero no las trituremos locamente bajo el martillo,

por llegar sin necesidad hasta la molécula. Sólo obstinándonos en separar, por un esfuerzo mental desdichado, una cualidad cualquiera del todo lógico a que está invenciblemente unida, es como podemos afirmar de ella algo en contradicción con la verdad, patente en el conjunto.

¿Cómo podría decirse que *habrá llegado* es siempre *futuro*, sino separando esa frase de la oración «*a estas horas ya habrá llegado el Emperador*,» en que evidentemente «*habrá llegado*» indica una acción ya sucedida? ¿Cómo decir, si nó, que *vengas* es *presente* cuando indica una acción futura en la cláusula «*cuando vengas mañana, te pagaré*»? ¿Cómo, sino a favor de una observación incompleta i luego exagerada, ha podido sostenerse que el elemento temporal es accidente del verbo? ¿que sin verbo no hai afirmación? ¿que el verbo siempre afirma, i tantas otras falacias como hormiguean en todas las obras gramaticales?

Lo mismo en prosodia. Para juzgar acertadamente, es preciso, a mi entender, no separar por el análisis lo que en nuestra lengua se presenta siempre junto: la fuerza de cada sílaba i su oficio en la frase. Así hemos visto también que fuera del período no se puede estudiar la intonación. La sílaba que en cláusula afirmativa es musicalmente *grave* resulta *aguda* en otra interrogativa, i viceversa.

¿Viene?— Viene.

¿No es *musicalmente* AGUDA la E final de *viene* en la pregunta, i GRAVE en la respuesta?

Pero, en general, ¿es científico en el análisis prescindir del uso de las cosas? ¿Es lícito en buena filosofía atender sólo a los conceptos generales? ¿Hai objeto alguno que, además de sus últimos elementos, no sea activo o pasivo, instrumento o causa de algo? ¿Vale el objeto solamente por lo que en sí es? ¿O vale por su oficio, uso o fin?

Ya va para cinco lustros que en la Academia Francesa declaró el Director del entonces Observatorio Imperial, que ha-

bia tratado de rectificar la triangulación hecha el siglo pasado para medir el arco de meridiano que pasa por París. Se queria verificar la longitud del metro, que sirve de base al sistema decimal, i de cuyos patrones originales sólo se conserva el archivado en Madrid. La gloria de Francia se interesaba en tal rectificación; pero, habiendo desaparecido los hitos i señales, ningún azimut pudo medirse. Una comisión trató de buscar una señal importante i no pudo dar con ella en el sitio donde debia estar; pero la lei de las compensaciones le deparó a dos kilómetros de distancia la casa de un honrado campesino, que, deseoso de aplauso i consideración, se apresuró a referir, con la inocencia más cómica del mundo, el cómo, sabiendo que *aquello* era cosa de inestimable valor, habia venido con su carreta i sus bueyes para llevárselo a su hogar, a fin de que las inclemencias del tiempo no echasen a perder la piedra de granito. ¡Como esto ha ocurrido en la vecina Francia, i como el metro original se ha extraviado en Francia, no podemos decir ¡cosas de España!

¿Qué es la piedra en casa del labrador bien intencionado que causa tan irreparable daño científico? Nada. ¿Qué era la señal en su sitio? Un monumento matemático de inmensa importancia geodésica, política i social.

Así, cuando alguno me pregunta: «¿Qué parte de la oración es tal palabra?» respondo constantemente: «¿En qué frase se encuentra? Necesito saber su oficio en ella para poder contestar: creo que hai partes en toda oración; pero tengo grandes escrúpulos de que en buena filosofia se pueda decir correctamente que hai partes de la oración atendiendo sólo a la estructura.» ¿Cómo habíamos de advertir que *presuroso* i *caballero* son adverbios, sino viendo esas palabras en la cláusula *huyó presuroso el hombre que venia caballero en el asno?* ¿Que *saber* es sustantivo, sino en la frase: *el saber no ocupa lugar?* ¿Que *madre* es adjetivo, sino en la oración: *ya eres madre?* ¿No son sustantivos las palabras impresas con versalitas en las siguientes frases: El SÍ de las niñas: el PORQUE de las cosas: los DIMES y DIRETES: los AYES de los moribundos: el TENER AMIGOS nunca daña, etc., etc.?

Así también cuando se pregunta qué acento, qué grado de *intensidad* tiene tal palabra, debemos responder: ¿En qué frase se encuentra?

En la lengua castellana las dicciones tienen *dos clases de intensidad acentual:* una por sí, i otra por el puesto que ocupan; al modo que los seres humanos están investidos de dos clases de poder, uno recibido de la naturaleza i otro de la dignidad correspondiente a su posición o jerarquía. ¿Cuál acento es el más importante? ¿El de la palabra, o el de la oración? Las circunstancias deciden. El general que se vé solo no tiene más recurso que sus fuerzas musculares.

El verso que analiza VIRUÉS (1) en las notas a su poema *El cerco de Zamora:*

Yo ¡vil! no tú, yo, sí, soi fiel, soi noble,

no sería otra cosa que un renglón insoportable, si, como tantos creen, todas sus sílabas estuviesen igualmente acentuadas.

Por el contrario, yo encuentro que ese verso, modulado por un actor que sepa hacer sentir todo el énfasis de la antítesis

—Yo sí que soi fiel i noble, pero tú ¡oh vil! no lo eres,—

puede en el teatro arrancar estrepitosos i merecidos aplausos.

He dicho: *Si todas las sílabas tuviesen acento;* pero es preciso deslindar lo que se quiere dar a entender por la expresión *tener acento.*

¿Es que todas las sílabas están dotadas de IGUAL intensidad métrica u oracional?

Eso no puede ser. En ninguna lengua moderna hai versos hechos con sílabas todas de igual fuerza, por lo mismo que no existe en ninguna orquesta instrumento de percusión que se toque siempre dando en él golpes de IGUAL energía, pues en

---

(1) He conocido a un señor que se apellidaba a sí propio VIRUES. ¿Habrá cambiado la prosodia de este apellido? LOPE DE VEGA pronunciaba VIRUÉS.

El capitán VIRUES, insigne ingenio.

todas las bandas se necesita que la percusión sea unas veces fuerte i otras suave, o bien que alternen los grados del esfuerzo muscular que requiere cada golpe. ¿Quién acude por placer a escuchar el martilleo de percusiones idénticas con que los cíclopes modernos forjan el hierro candente salido de la fragua?

Si las sílabas no tienen igual intensidad, unas tendrán más i otras tendrán menos. I, en efecto, al recitar el verso de VIRUÉS, pronunciamos con mucho mayor vigor todas las sílabas pares.

Yo, vil,—no tú,—yo, sí,—soi fiel,—soi noble.

Pero ¿de aquí se deducirá que las palabras *vil*, *tú*, *sí*, *fiel*, *noble*, tienen ESENCIALMENTE más acento, más vigor, más energía, que las antecedentes *yo*, *no*, *soi?*

En buena lógica no es consistente semejante deducción. ¡I, sin embargo, esto es lo que han concluido nuestros humanistas, por el flujo de estudiar las voces separadas de su sitio! ¿Podría formar idea del poder de los generales de caballería, que con una sola palabra ponen en movimiento muchos escuadrones, el militar obstinado que se empeñara en analizar con el dinamómetro la fuerza muscular de cada uno?

Vil, *tú*, *sí*, *fiel*, *noble*, tienen más intensidad por la posición dominante a que el poeta, en uso de su regia prerrogativa, los ha querido accidentalmente elevar; pero, si hubiese estimado más conveniente decir

Vil yo?—sí, yo,—tú nó,—yo soi el noble,

entonces los términos *vil*, *tú*, *sí*, habrían resignado en sus convecinos la preponderancia temporal que antes tenían.

Si dijéramos (pronunciando el verso con variada i apasionada entonación)

¿Yo vil? ¿Yo vil? ¿Yo vil? Tú sí lo eres,

tendríamos otra vez el vigor máximo en las sílabas pares, i resultarían *vil* i *sí* más fuertes, robustos i sonoros que los monosílabos *yo* i *tú*.

Pero, invirtiendo el orden de esas palabras, i recitando convenientemente

Vil yo? Vil yo? Vil yo? Sí, tú lo eres,

entonces *yo* i *tú* eclipsarian a su vez las otras sílabas.

Hai más. La misma palabra puede tener doble intensidad según el lugar en que se coloca.

Vil yo? Yo vil? Vil yo? Tú, tú, lo eres,

donde el segundo *tú* tiene más energía que el primero.

Lo que en buena lógica se deduce de la observación i de la experiencia es, que el acento i la posición no se pueden evaluar por separado; como la entonación silábica no se puede fijar prescindiendo de la clase de cláusula en que se encuentra: interrogativa o afirmativa, o irónica, o colérica...

Esto es lo que hasta ahora no he visto en libro alguno de prosodia, i, sin embargo, la fuerza i el peso acentual de una sílaba es una RESULTANTE de dos elementos: intensidad *natural* e intensidad *de posición*. La intonación es también otra segunda resultante, satélite de la acentual. Con frecuencia la intensidad *natural* del acento es la menos importante i eficaz, i la *accidental del énfasis* de la oración es la suprema.

Así, la importancia personal aumenta cuando un individuo ejerce la Autoridad accidental de Alcalde o de Ministro. El puesto que temporalmente ocupa en la Sociedad le da una importancia superior a la propia i que cesa con el cargo.

II.

I esto tiene que ser.

Sin materiales de construcción no hai edificios: con materiales sólo, tampoco los hai. La primera parte de esta paradoja es clara i admisible: la segunda empezará a serlo en cuanto se considere que los mismos materiales componentes de una torre subsisten cuando la torre se echa abajo, o bien cuando se destinan a la formación de un puente... El cristal i el hierro

que albergaron la Exposición Universal de 1851, son hoi el suntuoso Palacio de Cristal levantado en Sydenham. Lo que constituye nuestros edificios es la FORMA producida con los materiales: altérese esa FORMA i los mismos materiales ya no serán el edificio. La combinación especialísima que con ellos se haga, i el orden de su colocación, subordinado a un fin, es lo que esencialmente constituye un templo, un faro, un observatorio... Quítese ese orden i los materiales no serán edificio, sino escombro.

Del mismo modo podemos decir: sin sonidos no hai música; pero los sonidos *ad libitum* no son música. Un párvulo dando manotadas en las teclas de un piano hace huir. Sonidos hai, pero ¿música!!

No hablamos con palabras, sino con el orden en que colocamos las palabras al formar las frases, oraciones i períodos que enuncian nuestros pensamientos. El Diccionario sólo contiene los toscos i simples materiales de nuestras complicadas construcciones elocutivas. I, si lo esencial es la CLÁUSULA, hácese patente que ella forzará los materiales para que se presten a sus construcciones; i, en efecto, así sucede en sintaxis como en prosodia. ¿No hai en español palabra que exprese la cualidad de *ser mujer* ni de *ser reina?* No importa; un hábil hablista, a modo de hábil arquitecto que fabrica con ladrillos cuando carece de cantería, dirá:

> «En Isabel la Católica no era menos grande LO mujer que LO Reina (o bien LA mujer que LA Reina.»

Otro dirá también cuando lo necesite:

> Si a LO terca i LO mujer
> Se le agrega LO andaluz... etc.

¿No hai en la lengua una voz irreemplazable de acento tan *fuerte* que pueda ser constituyente de verso? Pues no importa: un hábil versificador sabrá colocar esa voz (si es irreemplazable) en posición tal que resulte prominente i constitutiva de verso. La palabra

nuestra

carece de acento en su colocación usual; pero la tiene vigorosa cuando el sentido obliga a hacer en ella pausa:

> suyo el insulto: la venganza NUESTRA.

Muchas de las falsas reglas que se encuentran en los libros de prosodia tienen su origen en el desconocimiento de haber *grados* en la intensidad acentual.

Asegúrase que en el verso endecasílabo no deben concurrir inmediatas i tocándose dos sílabas INTENSAS I VIGOROSAS. Esto es verdad cuando el primer acento es obstruccionista del segundo i no deja sentir el ritmo métrico; pero un hábil versificador, cuando no tenga a mano más que sílabas naturalmente acentuadas, logrará que el ACENTO NATURAL CONSTITUYENTE ofusque i desvanezca, con la RESULTANTE de intensidad *natural* i *de posición* que sabrá darle para hacer sentir el ritmo, al acento contiguo SUPERNUMERARIO, cuya intensidad no podrá ya perjudicar a la constitución endecasílaba.

6.ª 7.ª
Como si opuesta al sol, cándida nube.
8.ª 9.ª 10.ª
El sacro autor que al colorín dió vida.
8.ª 9.ª 10.ª
Este llano fué plaza; allí fué templo.

¡Colorín, dió, ví: tres acentos juntos! he oido decir, i por cierto a un buen versificador. ¡Tres! es verdad; pero ¿quién puede contar en el mismo grupo al general i a sus ordenanzas, al juez i a sus alguaciles?

Si no soi víctima de una ilusión semejante a la que han padecido tan excelentes prosodistas, como el traductor del BLAIR, MAURY, MARTÍNEZ DE LA ROSA, J. GUALBERTO GONZÁLEZ i otros, la doctrina de que el acento (lo mismo que la intonación) no puede analizarse fuera de la frase, por no ser CUALIDAD ABSOLUTA DE LAS SÍLABAS, deja resueltas todas las dudas suscitadas hasta ahora, i reduce a dos esenciales la infinidad de reglas del verso endecasílabo, dédalo en que se pierde desde la entrada todo principiante, i del que no sabe salir ni el más experto versificador.

En cada endecasílabo la SEXTA SÍLABA ha de ser de MÁXIMA INTENSIDAD, o bien A LA VEZ la CUARTA i la OCTAVA.

La máxima intensidad es una *resultante* de la contextura de la palabra i de su oficio o posición (en que a veces influye la intonación oracional).

Así aparece verdadero i exacto el aserto que emití al empezar este trabajo. Cuando en la práctica estamos todos conformes, debemos sospechar la existencia de reglas *sobremanera fáciles,* quizá no promulgadas por examen i raciocinio, pero sí seguidas por instinto e inspiración.

Hai, pués, dos clases de intensidad:

Intensidad de palabra,

Intensidad de oración.

A veces hai otra más:

Intensidad de énfasis.

¡Bárbara presunción! Allá en el Nilo
Suele el tostado habitador dar voces (8.ª, 9.ª i 10.ª),
I al astro hermoso en que se inflama el dia
Frenético insultar: la injuria vana
Huye á perderse en la anchurosa esfera,
I Febo, en tanto, derramando lumbre,
Sigue en silencio su inmortal carrera.

QUINTANA.

La intonación, modificando ciertas sílabas, i nó otras, da un colorido especial a la resultante del acento natural i del oracional.

MAURY afirma que la pausa no es requisito indispensable para la constitución del endecasílabo; pero, como la suspensión del enunciado es medio poderoso de INTENSIDAD POR POSICIÓN, no habrá verso en cuanto dispongamos once sílabas acentuadas en SEXTA, o bien en CUARTA i OCTAVA, pero sin INTENSIDAD PREDOMINANTE.

Así, las once sílabas

Alza el espíritu al Señor piadoso

no son verso: i las mismas dicciones constarán si decimos

Alza el espíritu al Señor: piadoso
Curá tu voz si el corazón le humillas.

El traductor de BLAIR no quiere pausas antes de la cuarta sílaba. Puede haberlas, como no menoscaben la INTENSIDAD

DE ALGUNA DE LAS SÍLABAS CONSTITUYENTES: ya *sexta*, ya *cuarta* i *octava* a la vez:

Ven, hija, ven, consuelo de mis años.

MARTÍNEZ DE LA ROSA piensa que no se puede hacer pausa en la cuarta si no está acentuada: no es verdad;

Ni lágrimas, ni ruegos, ni amenazas.

GONZÁLEZ asegura que no cabe pausa en octava sin acento, a menos de ser final de esdrújulo. No es necesaria tal condición:

6.ª 7.ª
Acometiendo allí, fieros, atroces.
Este llano fué plaza, allí | fué templo.

Tampoco la considera posible en la novena con acento: es posible. con tal de que el acento en octava se HAGA PREDOMINANTE POR CUALQUIER MEDIO i el de novena no ofusque al de DÉCIMA:

¡Sin vos, sin mí, sin Dios, sin sér!! ¡oh! muere.

HERRERA decia, hablando del verso de GARCI-LASSO: *Cortaste el árbol con manos dañosas*. Cortaste. Este verso, parando en él, demuestra así el cortar que se cae del árbol. Ha de leerse haciendo asiento en el árbol, con gran conmiseración i declarar su tristeza con el afecto de la pronunciación i con desatar el número del verso, etc. Los modernos critican la licencia del desatar.

En mi sentir, la *gran conmiseración* i el *total* del pasaje no deben tomarse al pié de la letra (por cierto bien mal escrita), sino en su espíritu, i, así, la doctrina es discreta i sana: el declamador cuando recita tiene que dar a las palabras el énfasis de que la revestian los afectos del compositor.

GONZÁLEZ (que censura el pasaje de HERRERA) al hacerse cargo del verso

La trompa que marcial ira difunde,

observa que sus primeras ocho sílabas forman un octosílabo, (por cierto bien mal acentuado):

La trompa que marcial ira;

pero nota que, recitándolas con intención de endecasílabo, es preciso pronunciar *marciálira* (como esdrújulo); mientras que, con intención de octosílabo, hai que decir *marcialíra* (suprimiendo el acento en *cial*).

Mucho hai de verdad en todo esto; pero el verso aparecerá siempre malo mientras su sentido sea

La trompa que difunde *ira marcial*;

porque no es posible, en tal caso, hacer pausa en el adjetivo *marcial*. I el verso (convenientemente modificado) resultaria bueno, si el sentido fuera

La trompa que, por marcial, difunde ira,

porque, siendo *marcial* entonces adverbio, cabria así hacer pausa en él, i dar, por énfasis oratorio, gran preponderancia al acento de *marcial*, i hasta infundirle más prominencia que al de *ira*; con lo cual, SENTIDO EL RITMO MÉTRICO, no seria ya perturbador el acento supernumerario en 7.ª:

6.ª
La trompa que, marcial, ira difunde.

I bien: ¿es esto que dice D. JUAN GUALBERTO GONZÁLEZ otra cosa que aquel *desatar el número* de que nos habla HERRERA? I ¿no nos suministra esta observación un argumento poderoso para no apoyar las reglas *única i exclusivamente* en la condición i estructura de las palabras, toda vez que la intención del declamador altera la proporción acentual *que tienen naturalmente?* Si la intención es un elemento de perturbación i aberracciones, cuéntese con él, i búsquense i promúlguense las reglas a que obedece este nuevo i escondido elemento perturbador: que quizá sea de suprema importancia la nueva incógnita, ya que intención llevamos siempre que emitimos palabras. I ¿quién sabe? ¿No vemos que una excepción, una anomalía, un fenómeno inexplicable, han solido ser con el tiempo la regla general? El vapor ¡qué rareza! ponia en movimiento las eolipilas de Herón de Alejandría:—ningún cuerpo frotado atraia los corpúsculos ligeros; sólo al eléctron ¡excep-

ción curiosa! daba vida el roce de la mano! ¡Los movimientos de Mercurio eran tan rebeldes!... Pero que pasen los siglos; i al calor de sus alas saldrán de esta rebeldía, de esa peregrina curiosidad i de aquella solitaria excepción la astronomía moderna, la locomotora i el telégrafo. ¡La excepción! ¡la anomalía! ¡el imposible!!... El vulgo les vuelve las espaldas: los hombres de talento las mencionan: el Genio constantemente las mira de hito en hito.

Vistas las palabras de nuestra lengua por el prisma torcido del inoportuno respeto a la antigüedad, necesariamente las reglas que establecen nuestros en general diminutos i fementidos cuadernos de prosodia, son (a cual más) erroneas, incompletas e ineficaces.

Un ejemplo. Todos o casi todos los prosodistas aparecen conformes en que las voces monosílabas son largas (quieren decir que entrañan gran vigor, fuerza o intensidad), sin pararse en que

el, la, me, te, se, los, les, las, lo, nos, vos, que, de, etc.,

son monosílabos usuales que nunca se pronuncian con fuerza.

Ya no tengo mi sal.
Ya no tengo misal,

son cláusulas en que el oido no encuentra diferencia: *mi* en *mi sal* carece enteramente de acento, lo mismo que en *misal*. En esta propiedad se funda el donoso cuento:

—Hombre, ¿no sabes de un talismán que pueda sacarme de apuros?
—¿Un tal Ismán? Chico no lo conozco, pero yo me informaré (1).

Las vocales *a, o, e, i, u,* cuando son preposición o conjunciones, respectivamente, se pronuncian sin intensidad; por

---

(1) Del Sr. D. Eduardo de la Barra, es la siguiente cuarteta:

—Mascarita (más carita),
¿quieres conmigo cenar?
Esta máscara es más cára
i entero me mascará.

más que un uso absurdo haga que se escriban con el tilde acentual: (*á*, *ó*, *é*, *í*, *ú*).

Con sílabas de igual acentuación o FUERZA no se pueden hacer versos. Si los monosílabos fueran todos *intensos igualmente*, no habría versificación en inglés, que tan admirable la ostenta, aunque el idioma hormiguea en voces de una sílaba.

To be or not to be: that is the question.

Tampoco en español serían posibles endecasílabos monosilábicos, i el público habría silbado el aplaudido i extraño verso

Vil he de ser con quien por vil me toma.—ZORRILLA.

Nótese que se puede decir también

He de ser vil;

en donde *ser* pierde toda su primera intensidad, que pasa a *vil*.

Por otra parte, la regla es todo lo contrario; pues en general los monosílabos castellanos tienen apenas intensidad, comparados con las demás palabras de la frase.

Por último, ¿qué significa la afirmación de que las voces monosílabas son *largas?* (Los preceptistas quieren decir que son *de las más intensas.*) Comprendo que cuando se trata de una voz que tenga dos sílabas pueda asegurarse que la una es más fuerte que la otra; pero, cuando sólo tenga una, ¿no es absurdo decir que *es más vigorosa?* ¿Más vigorosa que ella misma? Esto no tiene sentido. ¿Más vigorosa que las otras veces del período? Bien: esto ya es inteligible; habrá verdad o nó en el aserto: no lo disputemos ahora; pero entonces, si es necesaria la comparación con otras voces de la frase. ¿no derribáis de un soplo vuestro método infeliz de estudiar individualmente el acento en las dicciones aisladas? ¿Comparáis el de vuestros monosílabos? Pues si comparáis, salís de vuestro sistema de aislamiento, i entráis *ipso facto* en el bullicio i movimiento de la frase. Os moriais en el desierto de

vuestra abstracción, i volvéis, para vivir, a la sociedad silábica de la oración i del periodo.

Adiós por hoi.

Creo que con lo dicho no podrá quedarte duda, de que el acento es UNO en cada palabra, pero susceptible de MUCHOS *grados de intensidad* en la composición de la frase.

Tuyo afectísimo.

CARTA VIII

Amigo i discípulo:

En mi última te manifesté que en cada polisílabo hai siempre una sílaba, para pronunciar la cual, se necesita emitir el aliento con más fuerza que para pronunciar las otras, i que esta fuerza (sin perjuicio del énfasis oratorio) puede aumentar *accidentalmente* por la posición de la palabra en una frase, especialmente si la voz cae en el sitio de una pausa.

El desconocimiento de hecho tan sencillo, como lo es el de esta existencia de GRADOS EN LA INTENSIDAD ACENTUAL, ha inducido en error a eminentes prosodistas, los cuales han elevado nada menos que a la categoría de reglas generales lo observado fortuitamente en particulares casos, inficionando así la doctrina del endecasílabo con preceptos tan infundados, que en muchas ocasiones sus reglas parecen caprichos de maniaco o delirios de calenturiento.

La demostración de los errores ajenos suele ser un buen método de guiar a la perfección una doctrina; pues, cuando menos, tiene que ostentarse limpia de los vicios que censura. Así, no me parece desacertado ni fuera de propósito seguir presentando en apiñado manojo las falsas recetas para metrificar que andan esparcidas por distintas obras, ¡escritas las más de ellas por entendidos versificadores! Han hecho poco daño; pero es porque el poeta nace i no se modela (aunque se perfecciona sólo con el estudio), i, porque, cuando un buen versificador forma sus endecasílabos, no tiene presentes las reglas falsas (aunque él mismo sea quien se las haya forjado) ni las dadas hasta su época, ni atenderá quizá a las verdaderas, caso de llegarse a formular.

Sólo para la corrección sirve el estudio.

Pero la cuestión tiene un grado notable de importancia cuando se trata del sistema fonético español. Por no haberse profundizado la materia carecemos de normas a qué atenernos. I como, a pesar de la falta de reglas escritas, existen por fortuna *fijas*, *precisas* i *claras* para los oidos españoles las reglas *sensibles*, *auditivas*, de *gusto* i de *cadencia* a que los muchos, muchísimos delicados i buenos versificadores se han sujetado al construir sus endecasílabos, voi a tomar por jueces en esta materia únicamente a la sensibilidad, al gusto i al oido.

Parto de lo siguiente: Supongo demostrado, en primer lugar, que ACENTO es sinónimo de INTENSIDAD; i, en segundo, admito como incuestionable que el verso endecasílabo está sometido a las dos estructuras antes enunciadas, que entrañan, a mi entender, las tres condiciones siguientes:

1.ª Necesidad de una vocal con intensidad ORATORIA prominente o de pausa en la décima sílaba;

2.ª Necesidad de una vocal dominante en la sexta, o bien de dos vocales igualmente i a la vez dominantes, una en la CUARTA i otra en la OCTAVA;

Estos acentos son indispensables i CONSTITUYENTES;

Puede, sin embargo, haber sílabas de acento auxiliar o supernumerario;

3.ª Necesidad de que, si el endecasílabo contiene acentos supernumerarios además de los constituyentes, nunca obscurezcan los supernumerarios a los constituyentes, ni jamás se hagan PREPONDERANTES por su intensidad natural, su posición o sus intonaciones.

Las vocales de SEXTA, o bien las de CUARTA i OCTAVA, pueden resultar preponderantes por alguno de los tres modos siguientes, i hasta por todos a la vez:

1.º Poniendo vocales de acento notable en las sílabas constituyentes;

2.º Escogiendo para estos sitios aquellas sílabas acentuadas que tuvieren diptongos o muchas consonantes, o ambas cosas a la par; esto es, aquellas que exigieren para la pronunciación algunos décimos más de segundo que las sílabas comunes;

3.º Haciendo, en fin, que en esas sílabas caigan las pau-

sas i reduplicaciones acentuales por énfasis i posición, i, por consiguiente, a veces, determinen intonación especial: (se da por supuesto que las pausas no han de perjudicar al sentido ni a la significación).

La grandiosidad de algunos versos está, a mi entender, en la acumulación de la INTENSIDAD, de la CUANTIDAD, de la PAUSA i de la ENTONACIÓN sobre las sílabas constituyentes. Véanse los siguientes de QUINTANA:

I si queréis que el universo os crea
Dignos del lauro en que ceñís la frente,
Que vuestro canto enérgico i valiente
Digno también del universo sea.

I el Rhin helado
Nacer vió á Gutenberg.

¡Ai, prorrumpió, de la que nace hermosa!
¿Qué la valdrá que en su virtud confie,
Si la envidia en su daño no reposa,
I la calumnia, hiriéndola, se rie?

La Italia ciega
Le da por premio un calabozo impio,
I el globo, en tanto, sin cesar navega
Por el piélago inmenso del vacio.

Himnos sin fin al bienechor del mundo.

¡Cuán cierto es aquello de que

Va la crítica siempre tras el genio,
¡Pero el genio jamás siguió a su hermana!

Cuando todas estas circunstancias se reunen en un verso, parecen pálidos en comparación hasta los más ricos en acentos supernumerarios.

El eco unir no sabe acorde i blando.

Del claro rio sobre el verde margen.

Que sobre seca rama nunca el malo.

Todos estos tres versos tienen acentuadas las sílabas pares, i, por consiguiente, *a la vez*, las constituyentes de SEXTA i las de CUARTA i OCTAVA: parece, pués, que debieran ser dos veces verso, i, sin embargo, no tienen la valentía de otros menos lujosos en acentos secundarios, pero más potentes por las pausas i la entonación.

¿Quién enristrar la poderosa lanza?

Si estas condiciones que considero universalmente admitidas son ciertas, quedan en el acto reducidas a la nulidad las recetas a que aludo.

I.—Se da como inconcuso que para construir un buen endecasílabo basta con que haya once sílabas métricas, de las cuales tengan intensidad (acento) la sexta, o bien la cuarta i octava. No basta: es preciso que esos acentos sean preponderantes, viriles i de gran reduplicación acentual.

5.ª 6.ª
Lánguida dirá: ¡Sér desventurado!
Dime la verdad: ¿cuándo vas a Cádiz? (1).

Estos dos desmayados renglones tienen once sílabas métricas; hai acento en la SEXTA SÍLABA CONSTITUYENTE, i, sin embargo, no hai verso. ¿Por qué? Es claro. El acento de SEXTA es menos intenso que el de QUINTA: está ahogado por la resultante de potencia i pausa de la quinta. Pudiera decirse que no consiste en la pausa, sino en el acento de la quinta; pero, aunque no intachable para un oido mui educado, el siguiente verso es corriente i tiene también acentuadas quinta i sexta (i hasta séptima: pero esto no hace precisamente al caso).

5.ª 6.ª 7.ª
Galante le habló el rei, loco de amores.

I mejor aún:

5.ª 6.ª
Postrada la vió el réi: su fé persiste.

---

(1) El Sr. D. EDUARDO DE LA BARRA considera como de arte mayor los versos de esta factura, i, por tanto, no los mira como endecasílabos.

Esto era en lo antiguo ciertamente; pero hoi los versos de arte mayor necesitan acentos en las sílabas 2.ª i 8.ª

El siguiente verso no es de recibo:

5.ª 6.ª 7.ª
Lánguida la vió el réi persa. La suerte...

I no se diga que consiste en el acento de la séptima o en el de la quinta, porque ya se ha visto que tres sílabas acentuadas de quinta, sexta i séptima pueden con algo de buena voluntad no impedir la preponderancia i prominencia de la constituyente.

Daño causa la combinación que sigue:

6.ª
La ve postrada el réi feroz: la ultraja...

I si dijésemos

6.ª
La vió postrada el réi. Feroz la ultraja,

el verso podria dejarse ir.

Tampoco es verso

6.ª
Viòla llorando el réi pérfido. Muerte...

i es verso

6.ª
Viòla llorando el réi. Pérfida muerte
Le ordena dar...

No es verso la disposición

6.ª 9.ª 10.ª
La vió débil allí fallecer. Muerte...
Le ordena dar...

i, habiendo un grandísimo despilfarro de indulgencia, podria, si bien con sambenito en el obstruccionista de la novena pasar el siguiente:

2.ª 3.ª 6.ª 9.ª 10.ª
La vió débil allí. Con feroz muerte
Amenaza sus ya cansados dias.

No es verso tampoco

1.ª 2.ª 5.ª
Huye veloz así. Con la cruza vuela

i no es por el acento en la quinta; porque suena mui bien

4.ª 5.ª 8.ª
Huye veloz, tímida corza, vuela (1).

No es verso tampoco

4.ª 8.ª
Huye diciéndoselo: tira el dardo,

i es verso

4.ª 8.ª
Huye diciendo: si le tira el dardo...

II.—Se sostiene que, juntas, muchas sílabas acentuadas dañan al verso: error también como una de las constituyentes resulte preponderante por la pausa.

5.ª 6.ª 7.ª
Postrada la vió el réi; pero la suerte

es verso en que hai tres acentos seguidos, i, sin embargo, aunque no impecable, no suena del todo mal: puede asegurarse que, si fuera poético, resultaria acaso admisible. Muchos hai así, hechos por autores de nota.

1.ª 2.ª 3.ª 4.ª 5.ª 6.ª
Vil es: vil es: ¡ya el serlo ni aun le espanta!!

Aquí hay nada menos que seis acentos juntos i no suenan mal, porque los constituyentes son bien perceptibles, a causa de las detenciones que el sentido requiere.

1.ª 2.ª 3.ª 4.ª 5.ª 6.ª 7.ª
Yo fuí réi; sí: fuí réi: ¡tuyo! ¡obedece!

Pues aquí hai hasta siete acentos juntos i seguidos, i, sin embargo, mediante una hábil recitación hai verso: verso que dicho con lo que Herrera quiso dar a entender por su *commiseración* i *desate del número*, puede ser de gran belleza declamado, con tal de que las inflexiones del sonido i la distinta entonación de cada miembro se hagan por un artista inteligen-

(1) Sobre este verso de Maury, observa el Sr. D. Eduardo de la Barra, que por ser de la segunda estructura no es obstruccionista el acento en quinta.

te. En rigor no hai más acentos prepouderantes que los siguientes por desvanecerse los otros:

3.ª 6.ª 7.ª 10.ª
Yo fuí rei; sí, fuí rei: tuyo, obedece.

III.—Se afirma que el acento inmediatamente antes o después de las constituyentes hace insoportable el verso, i no siempre es así. Como las prominentes se distingan con facilidad, puede haber con estas condiciones hasta nervio i robustez.

4.ª 5.ª 8.ª
Prole que ya dulce te mira i rie (1).

4.ª 5.ª 8.ª
Pueblos que en tí ven su señora i madre.

5.ª 6.ª 7.ª 8.ª
Piadosa miró al juez: no fué vencido.

1.ª 2.ª 3.ª 4.ª 8.ª
Ya ves, juez vil, que amenazarme es vano.

6.ª 7.ª
oid también de Asur, pueblos de Europa.

Con esta última combinación hai primorosísimos endecasílabos en castellano.

IV.—Como los autores de estas recetas andan a obscuras, vemos que unos sientan por bueno lo que otros hallan detestable. Esto consiste en que sus reglas no son absolutas, i en que, dadas ciertas condiciones, suele, *en cada caso particular*, resultar excelente lo que aplauden, i pésimo lo que vituperan. El mal está en su ilógica generalización de los hechos. Recuerdan al inglés ridículo, que al entrar por España sentó en

---

(1) Este verso resulta bueno porque se necesita una vigorosa reduplicación acentual en *ya* para que no se entienda el desatino de que

Ya es dulce la prole,

sino la frase correcta de que

La prole mira ya i rie dulcemente.

En una palabra, reduplicación i pausa se aunan para que el adverbio *ya* aparezca modificando a los verbos, i nó al modificante *dulce*. I no habria verso si recitáramos

Prole que, ya dulce, te mira i rie.

su libro de memorias: «En España, las posaderas son ordinarias, zafias i pelirrojas;» porque lo era la primera que le deparó la suerte.

Se estima por algunos, mui pocos, que siempre pueden pasar los acentos después de las sílabas constituyentes (i en ciertos casos, según hemos visto, es cierto); pero en todos no es verdad: es menester que el supernumerario no sea nunca más intenso que el constituyente.

4.ª 5.ª 8.ª
Ví a la infeliz tórtola dar la vida.

4.ª 8.ª 9.ª
Entra celosa la mujer vil: huye.

I acaso pasaria ante un tribunal de mangas anchas

9.ª 10.ª
Entra celosa la mujer: vil huye.

V.—Es casi axiomático que un acento en la novena hace intolerable el verso. Pocas reglas hai más ciertas i generales que ésta, pero puede perdonarse el acento en novena cuando resulta mui prominente el acento en octava, o flojo el de la novena.

4.ª 8.ª 9.ª 10.ª
El sacro autor que al colorín dió vida.
Este llano fué plaza; allí fué templo.
Ví los muros arder de la gran Troya.

También se afirma que es defectuoso un acento en séptima cuando el constituyente carga en la sexta: no es verdad.

6.ª 7.ª
Como si opuesta al sol cándida nube.

Como antes te dije, hai con esta factura primorosos endecasílabos: observa el siguiente verso de Cascales, en que hai tres acentos juntos, uno antes del constituyente de sexta.

4.ª 5.ª 6.ª
O dulce paz, sol claro de mi alma.

VI.—Es falso que los versos endecasílabos no han de concluir en dos voces disílabas.

La miel falaz que de sus labios mana.

VII.—No es verdad que la sílaba sexta acentuada no ha de pedir que se le una otra dicción o una frase para completar el sentido:

6.ª
Hiere cruel en sed de sangre ardiendo.

VIII.—Ni tampoco que sólo es buen endecasílabo el que tiene acento en la sexta:

4.ª 8.ª
Himnos sin fin al bienhechor del mundo.

Por más respetables que sean los autores que tales cánones han sentado, es tan palpable el error, que su evidencia ahorra las domostraciones. A veces ni aun se concibe en qué han podido fundarse. ¡Qué desbarrar!!

IX.—No cabe acento de palabra esdrújula en la segunda, como no haya pausa en octava: puede no haberla.

Juntáronse por fin las griegas huestes.

Relámpagos sulcar las negras nubes.

I en verdad que la recomendación de la pausa en octava, haria dura la combinación:

Juntáronse los tres allí; mas luego.

X.—No cabe esdrújulo con acento en cuarta: cabe.

Derraman lágrimas de horror: tus iras

Huye la tórtola del nido: carga
Segunda vez el cazador i tira.

XI.—No puede hacerse pausa después de cuarta sin acento: puede.

Mis cánticos, que alegres resonaban.

XII.—Sin el apoyo de sexta no se resuelve el conflicto acentual de séptima, aunque haya acentuación en cuarta i octava; me parece que sí.

7.ª
Pues no fué Juan.—¿Que no fué Juan? ¿De cierto?

XIII.—Se dice que la *h* entre vocales impide la formación del diptongo: nó siempre. Nunca lo impide cuando están sin acento las vocales.

Aherrojado tal vez en tierra extraña.
Ahuyentaste veloz al enemigo.
Mahometano i cruel tras la victoria.

Haya sílabas prominentes en su sitio (importa poco por qué medios) i el vigor de las sílabas fuertes por naturaleza cede i se ofusca ante la *poderosa suma* de la pausa i de la fuerza debida a la posición i al acento individual de la palabra, que, a veces, se distingue más claramente por su entonación especial.

XIV.—Pero merece proceso separado la atrevida aseveración de que no existe sílaba del endecasílabo donde en absoluto no pueda haber suspensión. Esto es falso, dicho así incondicionalmente. Ninguno de los siguientes renglones es verso, porque la suspensión infringe las condiciones métricas acentuales:

6.ª
1.ª estructura. { Lánguido dirá: ser desventurado.
Años hace mil, yo siento decirlo.
Enferma la vé el juez duro: la mira.
Clemente es el réi: verlo es necesario.
Si de tu amor vil, hoi ya no me admiro.
Ví a la mujer; sí. Joven feliz bella..., etc., etc.

4.ª 8.ª
2.ª estructura. { ¿No ves el mar griego? Su triste calma...
Logra escaparse feroz; tira el dardo...
Logra escapar rápido: saca el hierro.

Bien se puede desafiar a que con pausas por ese estilo i con esas condiciones se hagan versos endecasílabos. I, sin embargo, todos tienen, según su estructura, acento en las sílabas constituyentes; pero ¡qué acento!! flojo i sin intensidad respecto de las poderosas sílabas contiguas.

No nos detengamos en más impugnaciones. Con lo dicho basta para hacer ver lo mal que, nó precisamente nuestro endecasílabo, sino nuestro sistema fonético, se ha analizado. I

como, cuando se asegura que una regla es general, cae la tal regla (?) por tierra en cuanto surge excepción indubitada que contra ella depone, estamos en todo derecho al tachar de error esos pretendidos principios, por más que en los modernos tiempos los hayan promulgado o defendido versificadores eminentes.

I no parece sino que los autores mismos sentian toda la oquedad de sus pretendidas máximas; pues, en vez de estar presentadas sus arbitrarias reglas con el tono imperativo que la posesión de la verdad infunde, se hallan expuestas en frases afligidas, tímidas i vagas, i sobre todo indecisas: «conviene: no suena mal tal conbinación: me atreveria a aconsejar que...: tal efecto no carece de donaire: no falta número a tal verso: pueden los acentos impares surtir buenos efectos: el cabalgar de los versos franceses no nos choca i tal vez nos agrada,»... etc.—Así, la remota antigüedad sabia las verdades parciales de que la piedra en agua, en vino, en aceite, pesa menos que en el aire: de que el huevo en agua de lluvia se sumerge, mientras que flota en las disoluciones salinas; de que la plata, el oro i el hierro, van al fondo; pero ignoraba el principio general de Arquímedes, que, aplicado por la ciencia moderna, suministra a la arquitectura naval los medios seguros de desalojar el enorme volumen de agua que para su estabilidad exige la fragata invencible de coraza.

En resumen:

Las pausas aumentan *el grado natural* de fuerza que requiere la sílaba acentuada en cada voz.

Esta reduplicación exigida por la pausa favorece en manos de un sabio versificador la prominencia de las constituyentes.

I en las manos de los torpes la impide por completo.

I tan cierto es esto, que cuantas reglas se den sin tomar en cuenta la reduplicación de las pausas, resultarán delirios o (usando el caló de moda actualmente) *infundios prosódicos.*

Tu amigo.

CARTA IX

Amigo bueno:

Voi a hablarte de los grados de la intensidad, i de sus dos escalas.

I.

Si no me engaña el oido, existe una primera escala real de intensidades.

Tres elementos concurren a la constitución de las dicciones españolas.

1.° Emisiones vocales.

2.° Articulaciones consonantes.

3.° Una invariable proporción entre las intensidades de las sílabas.

Esta proporción es la esencia del acento: la individualidad de cada vocablo.

La intonación es un accidente de que se reviste cada sílaba para entrar en la frase. Es la toga del abogado, el uniforme del militar, el hábito del sacerdote, el distintivo, en fin, de jerarquia, profesión o dignidad. Pero la persona, la individualidad de cada cual, su forma, alta, baja, robusta, endeble,.... es distinta de la toga, del uniforme, del hábito.... El acento, así, nada tiene que ver con la intonación.

I así como no nos es dado permutar en un vocablo las vocales ni variar de consonantes, tampoco nos es lícito trastornar en modo ninguno la relación de intensidad de cada sílaba respecto de las demás del mismo vocablo.

Si una voz se pronuncia con *i*, es vicioso sustituirle otra vocal: no hai, pues, corrección en decir *chiquetín* en vez de *chiquitín*.

Si una voz se pronuncia con una articulación, no es lícito alterarla o suprimirla: como *exófago* por *esófago*, *gato de Angola* por *gato de Angora*....

I, si una sílaba tiene más intensidad que las otras, es imperdonable alterar la relación: *intérvalo* por intervalo; *paralelógramo*, por paralelogramo.

La relación de intensidades en las silabas de una misma i determinada palabra nunca se puede variar: si en una palabra es fuerte una sílaba respecto de las demás, puede suceder que aumente su fuerza natural, por causa de la oracional o enfática; pero nunca será lícito que suene más suave que las otras: aumentar es posible, amenguar nó.

Por ejemplo: en *corazón* se pronuncia la última sílaba con más fuerza que las dos primeras: en *audaz* también la última es más fuerte: supongamos que esas finales tengan una intensidad de tercer grado i que las iniciales lo tengan de primero; nunca ni por ningún motivo será lícito pronunciar *zón* i *daz* con menos fuerza que *co* i *au*, diciendo *córazon* o *áudaz:* si bien *daz* i *zón* pueden adquirir una intensidad accidental de quinto o sexto.

En el verso

El audaz corazón tembló de miedo,

la final de *corazón* obscurece a la de *audaz*, pero si decimos

El corazòn audaz tembló de miedo,

entonces se hace preponderante la final del adjetivo.

En español, los polisílabos tienen una sílaba de mayor intensidad que las otras. La llamaremos DOMINANTE.

Si la sílaba más potente es la antepenúltima, la dicción se llama *esdrújula:* si lo es la penúltima se dice *llana;* i si lo es la última se denomina comunmente *aguda* (denominación por cierto impropia en el supremo grado, porque ni la dicción en *su totalidad* se pronuncia con una entonación más *alta* que las otras voces esdrújulas o llanas del periodo, ni tampoco, *parcialmente*, la última sílaba de una voz prosódicamente *aguda* se recita siempre subiendo musicalmente el tono). Para evitar, pués, todo conflicto entre lo *prosódico* i lo *musical*, denomina-

ré *ictiúltimas* a las voces cuyo acento cargue en la última sílaba:—denominación a que en otras obras he apelado, sin protesta de los entendidos.

Cuando el uso ha hecho una voz *ictiúltima*, *llana* o *esdrújula*, ya no podemos contravenir a su decisión (hecha o nó con arreglo a la etimología).

II.

Por pausa, por énfasis, es posible *acumular* accidentalmente intensidad en sílaba naturalmente intensa; unas veces más, otras menos; pero no nos es permitido menoscabar la dominante de una voz hasta el punto de hacerla inferior en energía a sus demás vocales, ni tampoco está en nuestras facultades consentir que una sílaba suave o subordinada cobre tanto vigor que venga a ser más prominente que la dominante: en una palabra, no es lícito rebajar la jerarquía de las prominentes respecto de las dominadas hasta poner la de éstas por encima de la de aquéllas (1). Lo que sí podemos es aumentar la potencia i esplendor de esa jerarquía.

Cuando la final de *corazón* ofuscaba a la de *audaz*, no fué porque la fuerza de la final *daz* menguase, sonando con menos empuje que la inicial *au*, sino porque aumentó la potencia de la final de *corazón* (i acaso la de toda la palabra). No de otro modo queda invisible la poderosa luz de un faro cuando el astro central asoma encendido por los lejanos límites del horizonte: la potencia luminosa del foco artificial subsiste i continúa todavía, cuando ya la ofusca i desvanece la vigorosa luz del sol.

---

(1) Los poetas suelen hacer *dominantes* los enclíticos *lo*, *la*, *los*, *las*; pero bien se ve que esto no es constante norma de la lengua, por más que en la conversación se oigan acentuados los mismos pronombres cuando por cualquier motivo tiene el que habla precisión de detenerse en su narración. En el imperativo esta acentuación especial es mui común.

Juntandolós con un cordón los ato.
Consagralé tu abominable vida.
Dejemoslé que se adelante un poco.
Tu esclavo soi: vendemé.
Llamalá.
Tomaló.

III.

Los artículos definidos i los pronombres posesivos monosílabos poseen el mínimum de intensidad: ocupan el primer peldaño de la escala. Sin embargo, hai monosílabos dotados de una intensidad notable: *faz*, *pez*, *fiel*, *di*, *pié*, etc. Así el uso lo quiere.

De entre los disílabos i polisílabos me parece que la sílaba DOMINANTE ocupa el segundo peldaño de la escala, cuando en la voz, siendo *llana* o esdrújula, no hai diptongos ni aglomeraciones de consonantes: *casa*, *método*. Pero, si no me engaño, cuando la dicción tiene el acento en la última sílaba, o bien cuando la sílaba acentuada tiene muchas vocales, o articulaciones, o ambas cosas a la vez, yo diria que esa sílaba acentuada sube entonces un escalón más. ¿No es más fuerte la DOMINANTE *tran* de TRÁN*sito* que la dominante *la* de LÁ*mina*? ¿No se necesita un esfuerzo muscular mayor para pronunciar la dominante *gó* de *naufragó* que la dominante *fra* de *nau*FRA*go*? Las vocales nasales, sin disputa, aumentan la intensidad de las dominantes: la *u* de *mundo* es más fuerte que la de *mudo*. Hai, sin embargo, disílabos *llanos* cuya dominante suena tan débil, que ni aun ha logrado ascender al segundo escalón, si bien ha abandonado el primero: *vuestro*, *nuestro*, *para* (preposición), etc., se encuentran en este caso.

Es mui singular que nó por estar escritas dos dicciones con las mismas consonantes i vocales, tienen siempre la propia intensidad de DOMINANTE. Por ejemplo: ¿quién no siente que se requiere más esfuerzo del pulmón para decir *¡cálle!* (interjección) que para pronunciar *calle* (sustantivo, *via*)? I ambas palabras tienen igual número de sílabas i por dominante la vocal penúltima. Pero, si la *a* de *calle (via)* es de segundo grado, la de *¡cálle!*, interjección, es de tercero. Repárese en el escalonamiento de dominantes siguiente:

para, preposición, no llega al segundo:
pára, presente de indicativo del verbo parar, dominante de segundo grado:
pára, imperativo del mismo verbo, dominante de tercero.

Cualquier oido delicado distingue en estas voces tres gradaciones de intensidad, de empuje, *ictus* o *stress*.

Aunque rastreros en demasia, son versos los siguientes renglones:

I ya no la vió más en la pradera.
Vió dar entonces él, pan a su gente.
Me das el pan a mí? Padre lo envia.
No te recuerdo, nó; te evito siempre.
En trance tal das tú, pólvora a todos.

Pero las mismas palabras dejarán de serlo cuando se sustituyan sus homónimos del primer grado.

I ya no la vió; mas en la pradera...
Vió dar entonces el pan a su gente.
Me das el pan? A mi padre lo envia...
No te recuerdo; no te evito siempre.
En trance tal, das tu pólvora a todos.

Verso es la siguiente combinación de Escoiquiz:

I otra vez quéde vuestro imperio *au*gusto;

pero no lo seria, diciendo:

I otra vez que de vuestro imperio augusto.

Verso es el siguiente endecasílabo de Juan Gualberto González:

I ¿qué te movió, pués, a ver a Roma?

pero no lo seria:

I ¿qué te movió? pues a ver a Roma

Las siguientes once sílabas métricas del mismo González no constituyen verso:

En este monte, bajo el acebuche,

i serian verso:

En este MONTE-BAJO, el acebuche.

González dice, i es verso, aunque difícil,

Cierto, no es del mal de ÉSTE, amor la causa,

i dejarian de serlo las mismas palabras enunciando la siguiente idea:

Cierto; no es del mal de ESTE AMOR la causa.

A veces las palabras pierden en composición un acento fuerte, que posẹen fuera dẹ ella. Las siguientes once sílabas constituyen verso:

I salieron los DÓCE. Mil caballos...

pero ya no lo serịan, si se dijese:

I salieron los DOCE MIL caballos...

Así como hai palabras con dominantes naturales de casi primer grado, ị las hai de segundo, i aun de tercerọ,... estọ es, palabras diversamente colocadas en la escala de la intensidad, así también están escalonados los INCREMENTOS que accidentalmente reciben las DOMINANTES por razón de las pausas de sentidọ, o el énfasis oracional. Crẹo distinguir pausas de coma, de punto i coma, de dos puntos, de punto final, de interrogante, de admiración, de exclamación, etc. Todos estos grados de pausa se acumulan i condensan en la DOMINANTE de la palabra donde sẹ hace la suspensión; i, por tanto, elevan proporcionalmente en la dominante por posición de un vocablo la intensidad fonética *normal*.

IV.

Ahora se vé claro por qué razón con una DOMINANTẸ ínfima, apenas de segundo grado, en la sexta sílaba de un endecasílabo, cuando todas las demás sílabas son francamente de primero, nọ hai bastante para constituịr (como crẹen algunos, aunque sin gran motivo) verso enérgico i rotundo, como:

El atemorizado peregrino:

por qué razón con dominantes de segundo o de tercer grado no se logra que el verso conste, si las pausas o la fuerza natural de las otras sílabas no levantan a un escalón superior alguna de ellas:

Diversamente así estaban oliendo;

i por qué razón, en fin, cuando la dominante no llega siquiera al segundo grado, nị aún se puede constituịr el más rastrero endecasílabo:

I porque para vuestro lucimiento.

Así, pués, SEXTA fuertemente preponderante i acento en décima, o bien CUARTA i OCTAVA mui prominentes, i en todo caso, acento también en décima, son LO ESENCIAL para obtener un buen endecasílabo.

No basta, nó, con decir que esas sílabas estén acentuadas: es preciso agregar que sus acentos sean mui potentes. I, ascendiendo a millares las combinaciones que pueden dar las pausas, los acentos i las cuantidades de que son susceptibles once sílabas, ¿no es ímprobo afán el de extender recetas para particulares casos? ¡I si esas recetas fueran siquiera eficaces! Pero ¡falsas!!! Después de todo, eso no seria poseer ciencia, sino hechos, i los hechos no son filosofía. ARQUÍMEDES no ha dicho: «tales cuerpos flotan i tales van al fondo,» sino: «todos los cuerpos pierden de su peso tanto cuanto pesa el líquido desalojado.»

GONZÁLEZ no concibe el por qué no sea verso

Vierte lágrimas, fáltale consuelo,

donde están acentuadas la tercera, inicial de esdrújulo, i la sexta constituyente, mientras que lo son con igual factura:

I la pérfida lágrimas fingidas,
Abrazándome, trémula derrama.

Pasma que un metrificador tan delicado, tan minucioso, tan innovador, i que tanto habia estudiado los efectos de las pausas, no percibiese que en el primero de estos tres versos, a causa de la suspensión que se hace en *lágrimas*, no resulta DOMINANTE la sexta constituyente *fál:* (*lágrimas* tiene intensidad de quinto grado, i *fáltales*, todo lo más, de cuarto): mientras que, por ser mui pequeñas en los otros versos las detenciones tras *pérfida* i *abrazándome*, la intensidad de estos esdrújulos no es más que de cuarto grado, al paso que quizá pase del quinto, en razón de la importancia que da el sentido, la intensidad que se acumula en el LÁ de *lágrimas* i en el TRÉ de *trémula*.

La concepción de la ESCALA de INTENSIDADES por razón del *acento-dicción* i del *acento-frase*, habria ofrecido al sabio i profundo crítico la clave del problema.

V.

Hai, pués, para el acento dos escalas de intensidad:
Una para las palabras aisladas, o sea fuera de las frases.

De 1.er grado: El, artículo,
mas, conjunción adversativa,
mi, pronombre posesivo, etc., etc.
De 2.º grado: *Él*, pronombre,
más, adverbio de cantidad,
mí, pronombre personal, etc., etc.
De 3.er grado: *beldad*, *corazón*, etc., etc.
De 4.º grado: *monstruo* .. etc.

Otra de reduplicaciones para las palabras dentro de cada frase:

Himnos sin fin al bienhechor del mundo
1.er grado de reduplicación.
3.er grado de reduplicación.
2.º grado de reduplicación.
4.º grado de reduplicación.

Por tanto, el acento no puede estudiarse fuera de la frase.
Adiós.

CARTA X

Mi buen amigo:

Voi ahora a darte verdadera noción de la SÍLABA, i a hacerte comprender el cómo la intensidad de reduplicación, para hacerse sentir más eficazmente, disloca a veces o comprime el número *natural* de las sílabas de un vocablo en que hai vocales contiguas.

I.

Es tanta la importancia de la TEORIA DE LAS ESCALAS, que sin ella no se puede explicar el hecho de la sinalefa i del hiato, *legales* en voces idénticas, i en circunstancias a primera vista iguales. No tengo por qué hablarte de la sinalefa ni de los hiatos ilegales (que son casi todas las licencias que con los pomposos nombres griegos de *diéresis* i *sinéresis* perpetuan los malos versificadores, i también los buenos de no estrecha conciencia).

Las lenguas de gran vocalidad apetecen la sinalefa. En español la ansiamos. El italiano la solicita. El inglés, por lo contrario, se complace en el hiato. Los franceses evitan uno i otra.

Ni la pausa que exige el sentido estorba a la sinalefa.

> El mundo! el mundo!—*E*llo es cierto
> Que se ven cosas que pasman!
>
> Dadme una seña.—*E*sta mano.

Entre nosotros es frecuentísima la sinalefa de *dos* vocales.

No lo es tanto la de *tres*, mucho menos la de *cuatro*, i rara la de *cinco*. ¡Rarísima la de *seis!!*

o a E	El muro de Magón abierto A España: (*triptongo*).
io i	¡En qué silencio I majestad caminas!
ió e	Se estremeció EL profundo.
o a Eu	Del Nilo A Eufrates fértil e Istro frio: (*tetraptongo*).
io au	Del Quinto Carlos el palacio AUgusto.
io ai	Estos Fabio, ¡AI dolor! que ves ahora.
ió a Eu	Volvió A Eurídice el mísero los ojos: (*pentaptongo*).
ué a Eu	FUÉ A Europa asombro de Bailén el triunfo!!
:E A Eu	SACIE A Europa.
ueo a Eu	I el móvil ACUEO A Europa se encamina: (*hexaptongo*).

Cuando la sinalefa condensa muchas vocales, es preciso que la *a* i la *o* estén hacia el centro de la combinación, i la *i* i la *u* en los extremos. Si acontece que la *u*, i especialmente la *i*, ocupan el centro, no hai sinalefa.

ę i ó	PÁRA I óyeme, ¡oh sol!...
ęi o	Gran número de vates: SOI obscuro.
ę i e	Dejaron de tirarLE I EN profundo
ę i hé	Silencio quedó el campo I HEctor dijo.
ię u ho	Tibia U honesta.

En las poesías italianas, especialmente en los libretos de ópera, i en las obras mui desaliñadas, se hallan escritos versos que parecen en contradicción con estas reglas. Por ejemplo, en *Norma* se encuentran, entre otros:

Si cadrà... punirlo io posso.
Che ascoltato io sia da te.
Lascia che l'aura io spiri.
Maledetto io fui quel giorno.

Pero en esos versos se suprime la primera vocal de los que parecen triptongos:

Si cadrà: punirl' io posso.
Che ascoltat io sia da te.
Lascia che l' aur' io spiri.
Maledett' io fui quel giorno.

Hasta escriben a veces dos vocales que no se pronuncian.

Pace vi intimo... e il sacro vischio io mieto.

Que se lee:

Pace v' intim'... e il sacro visch' io mieto.

Sin embargo, en el canto, tal vez, nada se suprime, porque en los compases músicos quedan embebidas las sílabas métricas sobrantes.

Si los poetas catalanes suelen escribir también versos por el estilo, es porque pronuncian muda o sordamente alguna vocal importante.

De sólo verla se congoja i afrenta.
No vive el hombre sin que tema o espere,

son versos en que, para la justa mensura, habria que hacer sinalefas atroces en las novenas sílabas, si los versificadores del Principado no tendiesen a pronunciarlos

De sólo verla se congoj' i afrenta.
No vive el hombre sin que tem' o espere.

II.

Todo esto nos extraña porque no tenemos bien formado el concepto de sílaba. ¿Qué es SÍLABA?

Para pronunciar ciertas vocales, tenemos que abrir menos la boca que para pronunciar otras (1), i cada sílaba consiente el abrirla i cerrarla, pero nó el abrirla, cerrarla i volverla a abrir. En cada una de las sinalefas examinadas *ieaeu*, *ioaea*, *ueaeu*, *ueouou*, empezamos por abrir poco la boca, seguimos abriéndola hasta pronunciar la *a*, i desde ella la vamos cerrando hasta la *u*. Pero, si dijésemos *iauho*, la boca, abierta para la *a*, tendria que cerrarse para la *u*, i luego volverse a abrir para la *ho*, i es un hecho de nuestra lengua que en una sílaba no cabe abrir, cerrar i abrir. La inspección de las figuras 29, 30 i 31, páginas 125 i 126, del Libro anterior, hará comprender con gran facilidad la razón de nuestras sílabas.

No es, pués, precisamente el tiempo o duración lo que

(1) Véase CARTA XX del *Libro I.*

constituye cada sílaba, sino la no ejecución de movimientos antagonistas por el aparato vocal—observación importante que me parece no hecha hasta el dia.

Así, cuando en un período nos hallamos con un punto final entre vocales que debe unir la sinalefa, el tiempo que invertimos para indicar la terminación del sentido puede ser mui grande, i, como los calderones en la música, durar al arbitrio del recitador. I, cuando en un drama la sinalefa se reparte entre dos actores, no puede menos de ser el que se emplea comparativamente considerable:

Dadme una seña.—*E*sta mano.—
¿A la una?—*E*n punto.—¡*Ai* qué miedo!
El ancho anfiteatro. *A*llí se asoma.

La sílaba en tal caso no depende de la igualdad de duraciones. Si en el penúltimo verso se gasta un tiempo en decir la sílaba inicial *a*, i otro en la contracción *lau* de la sílaba segunda, claro es que para pronunciar entre dos actores la sinalefa *na En* de la tercera se gastarán por lo menos cuatro o cinco; i acaso más en la sinalefa triptongal *to ¡Ai!* de la quinta. I repárese que el poeta pudo haber dicho:

¿A la una?—Justo.—¡Qué miedo!

donde ya desaparecian las sinalefas efectuadas por dos actores. ¡Tan fáciles son al oido, que nadie quiere evitarlas, por más que Salvá las halle defectuosas, cuando hai punto final intermedio (en lo cual parece tener razón).

Pero, si no estriba en la duración, ¿en qué consiste la sílaba? No nace, a mi entender, sólo de la uniformidad de series consecutivas de vocales i consonantes que tienden a la igualdad de los tiempos invertidos en su pronunciación, sino también de la conformidad con *un tipo mental* conocido de las posiciones orgánicas no antagonistas. La boca no se abre, se cierra i se vuelve a abrir jamás en una sílaba: pues bien, dice la sensibilidad, generalizando a su modo: «cuando no se hagan semejantes tres movimientos el resultado será sílaba.» Aquí hai una extensión de efectos de sensaciones, que sola-

mente puede ocurrir cuando la lengua i el oido han llegado hasta un grado supremo de cultura i educación. BERCEO, como observa BELLO, admite hiatos que nosotros rechazaríamos.

Siquiera | en preson o | en lecho yagamos.
Todos somos romeos que camino | andamos.
Posemo | a la sombra | de un árbol fermoso.
Pastor que | a su grei daba buena pastura.

El cambio de posición del aparato vocal, por causa de las articulaciones o de las emisiones, es lo que, combinado con la duración, determina la sílaba.

I esto explica igualmente por qué cuando la *e* se halla en el centro de varias vocales puede haber sinalefa o hiato. la *e* no exige que se abra la boca tanto como la *a* i *o*, ni tan poco como la *i* i la *u*.

Fueron un tiempo Francia e Inglaterra: (hiato).
Fueron un tiempo Francia e Ingalaterra: (sinalefa).
En sus manos ocioso e irritado: (hiato).
Vicio e impiedad su corazón perdieron: (sinalefa).

Abierta la boca para la *a* o la *o*, es fácil seguir cerrándola para la *e:* o bien, casi cerrada para la *i*, puede seguir abriéndose para la *e*, i volverse a cerrar para la *u*. I, como la *e* exige una abertura media, consiente igualmente en ciertas ocasiones tanto la sinalefa como el hiato.

III.

Ahora bien: sentados estos precedentes, ¿qué nuevos elementos son causa de que unas veces hagamos diptongo o sinalefa i otras nó, con las mismas vocales? ¿Qué otro accidente desconocido interviene en el fenómeno? La INTENSIDAD (especialmente la producida por el INCREMENTO de las pausas i las exigencias de la entonación).

Este es elemento de variaciones que se extiende hasta a desatar los diptongos naturales i hasta a hacer sonar como diptongos vocales contiguas que en otras circunstancias no los constituyen. Cuando una sílaba *necesita un lugar preferen-*

te, LA INTENSIDAD DISLOCA O COMPRIME para conseguirlo las que pueden estorbárselo i se prestan a ello. Así, en el verso

En ruinas CAEN las árabes mezquitas

se contraen i funden en diptongo las vocales *ui* i *ae;* mientras que lo contrario, ayudando las pausas, acontece en los que siguen:

I CAEN en ruinas con el tiempo.
Pero en ruinas CAEN con los años.
I CAEN con los años en ruinas.
Pero en ruinas con el tiempo CAEN.
¡Mirad! La espada que CAER debia.

Pues bien: cuando las pausas quieren dar mayor solemnidad a una palabra, gustan de la diéresis «en los casos en que al versificador es lícito optar por ésta o por el diptongo:» (hoi estos casos legales son mui pocos); pero, cuando *no hai para qué hacer* INTENSA *una sílaba,* resulta mejor el diptongo: i hé aquí por qué nos encontramos con *diptongos voluntarios (nó naturales)* al principio de los endecasílabos, i con diéresis al fin, o en las cercanías de las constituyentes, sobre todo cuando necesitan del INCREMENTO DE FUERZA ORACIONAL para resultar dominantes.

La contracción de CAE*n* en sílaba constituyente, i la de *ruinas* al principio, no dañan al verso

En ruinas caen las árabes mezquitas;

antes bien, esa dislocación de la pronunciación corriente representa i como que imita el trastorno de la destrucción; pero si dijésemos

Ved en ruinas las árabes mezquitas,

la contracción insólita de *r'inas* en sílaba donde estorba para que la sexta aparezca sobremanera dominante, perjudica de un modo violento i desagradable, que en esa desdichada combinación resulta agravada todavia por las asonancias vitandas de *r'inas* i *mezquitas.*

El bien que buscas i el laurel que | huyes.
Diosa de juventud, púdica | Hebe.

Véase ahora al énfasis necesitando del hiato, aún al principio:

Porque | hombres de sus prendas
Es su | amo un caballero.
Tal de lo | alto tempestad deshecha.

Hasta mi próxima,
Tu amigo i maestro.

CARTA XI

Amigo i discípulo:

Ya en otra ocasión (1), al hablarte de la diferencia entre las notas cantadas i las habladas, hube de impugnar la opinión de los que ¡mentira parece! han llegado a sostener que nuestra lengua es monótona. I te puse, como ejemplo, un hipotético diálogo que reproduzco aquí para que no te tomes la molestia de andar hojeando páginas:

Mira, ¿salgo? (*go* más agudo, *musicalmente*, que *sal*).
Sí..... (dicho con indiferencia, empieza agudo i concluye grave).
¿Sí?..... (empieza grave i concluye agudo: el tono puede deslizarse nada menos que un intervalo de sexta. Si se quiere imitar este sonido, aún por el que no sea músico, tómese un violín, apóyese un dedo hacia el medio de la tercera cuerda, i, sin levantarlo, deslícese hacia el puente como siete centímetros, mientras con el arco se hace sonar la cuerda).
Nó..... (dicho resueltamente, como quien cambia de parecer, se pronuncia en un tono más grave que todas las demás palabras de este hipotético diálogo).

Recordado esto, he de hacerte algunas observaciones que entonces no cuadraban por referirse al acento,—ACCIDENTE de que no habíamos hablado todavía.

MAURY, GONZÁLEZ i BELLO, dando de lado a los que quisieron ver nuestro ACENTO en la CUANTIDAD GRECO-LATINA, lo comparan constantemente a la percusión, aunque sin echar de ver la ESCALA DE INTENSIDADES; pues, al modo que una campana dá sonidos siempre en el mismo tono con mayor o menor in-

(1) CARTA VII, *Sección V* del *Libro I*, pág. 88.

tensidad, según los grados de fuerza que en sí acumula el golpe, así los acentos se distinguen según las gradaciones dinámicas del impulso ejercido por los pulmones sobre el aire de la masa sonora. Razón, pués, tienen en lo principal del fenómeno, pero nó en las conclusiones rígidas, que de él deducen.

Que la sílaba acentuada sea la más intensa de su vocablo, es cosa indudable: que hai voces en que el acento requiere poca fuerza, mientras que en otras palabras exige mucha, también es cierto (por lo cual es necesario admitir una escala de INTENSIDADES DE DICCIÓN): que las pausas... acumulan intensidad oracional o enfática, tampoco admite duda (por lo que es asimismo indispensable concebir otra distinta escala para las INTENSIDADES DE ORACIÓN): que la reduplicación oracional refuerza siempre una sílaba *naturalmente acentuada con acento de dicción* (i nunca otra alguna inacentuada), es punto indiscutible: que el acento no exige intonación precisa, fija i constante, es igualmente incuestionable; ya que la sílaba acentuada, con todo de ser siempre superior en empuje, es, sin embargo, unas veces más alta i otras más baja, *musicalmente*, que las otras sílabas no acentuadas, según que afirmamos, preguntamos, manifestamos ironía etc.: i, por último, que, cuando sostienen eminentes prosodistas que los españoles no salimos de un tono o hablamos siempre en la misma cuerda (así dice GONZÁLEZ), cometen un error de transcendencia, aborto de una abstracción dislocada que estudia los vocablos fuera de su sitio, es afirmación tan clara, que no se necesita más que tener oidos para asentir a ella, no bien haya quien la enuncie.

Pero de aquí no ha de deducirse que la intonación sea accidente de las vocales por completo desligado del accidente acentual. Nó: la intonación gira alrededor de la sílaba acentuada. El acento en verdad no implica entonación precisa, pues no siempre la vocal acentuada suena más alta que las de las sílabas no acentuadas, ni tampoco más baja. I, sin embargo, la importancia del acento, quiero decir, de la INTENSIDAD, respecto de la entonación es inmensa, porque la inflexión de la silaba acentuada es el módulo que dá el tono a las demas. Cuando con un polisílabo terminamos una frase expositiva, sube la voz hasta la sílaba del acento, i luego baja. Cuando preguntamos, la final del vocablo suena más alta que la vocal

del acento. Así la vocal acentuada de los polisílabos suena, si está en el centro del vocablo, siempre más intensa, pero a veces más alta que todas las otras sílabas de la palabra, i a veces más alta que las precedentes i más baja que las finales. Esto es materia de experimento: el que tuviere oidos, oiga i perciba. Porque, ¿quién no distingue sílabas en que el tono, habiendo empezado alto, va pasando por una serie continua de intervalos microfónicos hasta concluir bajo; o viceversa, habiendo empezado bajo, concluye alto? ¿I todo en el espacio de una sílaba? ¿Quién, en fin, no ha observado otra clase de sílabas en que el tono sube i baja? ¿Serian tal vez así las griegas marcadas con circunflejo? ¿Ni quién ha dejado de encontrarlas en que el tono baja i sube?

Todas estas modulaciones de la voz se guian por la sílaba acentuada. Alrededor de la mayor intensidad gira toda la intonación.

Esto es mui fácil de comprobar en el violín; pero nó en el piano, ni en el órgano, ni en la flauta, ni, en general, en ningún instrumento de notas fijas. Estos imitan la voz cantada, pero nó la voz hablada: el violín puede imitar las dos. El órgano dá una nota fija, i la sostiene; dá otra nota i la sostiene igualmente, i siempre por *saltos de sonido* pasa de unas notas a otras notas, lo cual constituye el canto. Pero en los sonidos hablados la voz no salta de una nota a otra de la escala dejando un espacio vacio de vibraciones, sino que, con una rapidez portentosa, desde un número cualquiera de vibraciones va avanzando sin discontinuidad a los números de vibraciones sucesivos no interrumpidamente. En el canto (según entonces te dije), la voz salta de unas notas a otras, como el caballo al trote se adelanta sin tocar todos los puntos del suelo que recorre. En el habla, la voz va de un número de vibraciones a los números inmediatos, como la locomotora que toca con sus ruedas todos los puntos del carril ferreo sobre que se mueve. Con facilidad produce la ironia un intervalo de quinta en una sola sílaba, pasando por todas las vibraciones intermedias, pues para ello no tiene la organización más que ir disponiendo convenientemente el aparato vocal; pero con suma dificultad (que sólo puede vencer la educación) le es dado saltar repentinamente i sin desafinar desde la posición del aparato vocal que refuerza una nota de la escala a la posición que re-

fuerza otra: ni una vibración más ni otra menos, para no desafinar. Si el violín *parece como que habla* cuando produce sin discontinuidad números consecutivos de vibraciones, claro es que reproduce lo que hace nuestro aparato vocal. I es error decir que nuestra lengua es monótona. No solamente, pués, emitimos notas de distinta altura al hablar, sino que el acento tiene influencia en las intonaciones, puesto que éstas se agrupan siempre, aunque variamonte, a su alrededor.

Los ejemplos llevados al pentagrama i que constan en las figuras 42, 43 i 44, nos hicieron ver en su dia que habia intonaciones en nuestro hablar. Pero esos ejemplos demuestran mucho más aún. Demuestran que lo alto i lo bajo de la frase se rige por la nota de la vocal acentuada. Observa con atención los ejemplos

¿Qué mánda, Señôr?

i sobre todo los dos

¿Tiéne buén método?
Tiéne buén método,

i verás como las notas bajan i suben alrededor de las sílabas acentuadas

qué, mán, ñôr,
tié, buén, mé.

No me es posible formularte una teoria completa sobre la influencia del acento en la altura i descenso de las notas habladas, porque los datos que tengo recogidos no me parecen suficientes. La multiplicidad de variantes que pueden ocurrir es inmensa, como comprenderás fácilmente no bien te pares a pensar sobre el número de gradaciones que en el discurso introducen el énfasis, la extrañeza, la admiración, la ironia, la agitación, el disimulo, la ira, el rencor,... en una palabra, todas las pasiones.

Semejante estudio requiere un hombre especial i yo no reconozco en mi las facultades necesarias para él.

Pero, en general, estimo verdad i suficiente lo que te indico en esta carta: las intonaciones, por lo que vengo observando i viendo desde hace muchos años, se agrupan en torno del acento. Habrá, acaso, excepciones, no lo sé. Pero ésa es la regla general.

Vale.

CARTA XII

Paréceme, querido amigo i discípulo, que el examen crítico de la Acentuación Castellana hecho en las cartas anteriores no puede llevarnos a conclusiones más sencillas.

Todo polisílabo tiene en español una sílaba que requiere un EMPUJE del aliento al pronunciarla mayor que todas las demas. Esta sílaba es la del ACENTO. El acento es, pués, INTENSIDAD.

El lugar del acento en cada palabra nunca varia; pero la posición de la palabra en la frase puede exigir i a cada paso exige, por razón de las pausas i del énfasis, que se refuerce la intensidad normal del empuje del aliento. El acento individual de cada palabra es, por tanto, susceptible de REFUERZO i REDUPLICACIÓN.

La CUANTIDAD de las sílabas es mayor en unas sílabas que en otras: esto es, requieren más tiempo las sílabas de más articulaciones, o de más vocales enunciadas en una sola emisión de la voz. La cuantidad es, pués, un elemento *temporal* dependiente de las condiciones fisiológicas de la emisión.

La intonación es *accidente* que las exigencias oracionales dan accidentalmente a las vocales de una o más palabras en las frases respectivas. La intonación es, pués, ACCIDENTE ORACIONAL.

El lugar del acento es, por tanto, invariable en cada voz; pero su *intensidad* es susceptible de REFUERZOS por causa de las pausas i de la posición. La *cuantidad* depende del número de articulaciones o emisiones en un solo *tiempo*. I la *intonación* varia con el sentido de la frase (interrogativo, irónico, etc).

No hai, pués, en español ni *largas* ni *breves*, ni *graves* ni *agudas*, a estilo de las griegas i latinas, como queria LUZÁN, i con él la caterva de prosodistas que prohijaron sus ideas.

I, como quedé obligado en una de mis primeras cartas sobre la ACENTUACIÓN (1) a demostrarte que LUZÁN mismo no estaba plenamente convencido de la doctrina que proclamaba, que hizo admitir i que tantos han seguido hasta nuestra época misma, creo ya llegado el caso de cumplir mi compromiso; con tanta más razón, cuanto que entonces te parecieron exagerados i acaso injustos algunos de mis juicios sobre las ideas i convicciones del afamado preceptista.

No me las recibas, pués, bajo mi palabra.

LUZÁN no solamente afectaba no creer en un *plus ultra* respecto de los preceptos Aristotélicos i Horacianos, sino que hasta hacia gala de servilismo i falta de originalidad, llevando su idolatria hasta querer equivocarse con los antiguos, más bien que acertar con los modernos. No puede darse tenacidad mayor. I si esa tenacidad hubiese sido ceguera, esa ceguera resultaria indisculpable, porque no procedia de falta de vista, sino que radicaba en una resolución inquebrantable de cerrar los ojos para no ver, i de apartarlos de la práctica para resistir sus atracciones.

Hé aquí palabras textuales de LUZÁN:

> «I primeramente te advierto (se dirige al lector), que no desestimes como novedades las reglas i opiniones que en este Tratado propongo: porque, aunque quizás te lo parecerán por lo que tienen de diversas i contrarias a lo que el vulgo comunmente ha juzgado i *practicado* hasta ahora, te aseguro que nada tienen menos que eso; pues ha dos mil años que estas mismas reglas (a lo menos en todo lo substancial i fundamental) ya estaban escritas por ARISTÓTELES, i luego sucesivamente epilogadas por HORACIO, comentadas por muchos sabios i eruditos varones, divulgadas entre todas las naciones cultas, i generalmente aprobadas i seguidas. Mira si tendrás razón para decir que son opiniones nuevas las que peinan tantas canas.»
>
> «Advierte, pues, lector mio, que todo lo que yo digo en esta obra acerca de la Poesia i sus reglas, lo fundo en razones evidentes (?), i en la autoridad venerable de los hombres mas sabios i afamados en esta

(1) CARTA IV, pág. 167.

materia. Conque el que graduare mis proposiciones de bachillerías, habrá de dar ese mismo grado a lo que enseñan un ARISTÓTELES, un HORACIO, un QUINTILIANO, i otros muchos célebres escritores antiguos i modernos, con cuyas doctrinas compruebo mis opiniones. Llámenlas, pués, como quisieren: que yo tendré a mucha gloria ese baldón, que me eleva, sin merecerlo yo, a la dignidad de ser en cierto modo compañero de tan grandes varones, *con quienes quiero más errar, que acertar con otros.*»

¡Parece mentira que haya quien abdique así de su entendimiento, que quiera más la opinión de un hombre que la luz de la verdad!

I esto es tanto más extraño, cuanto que LUZÁN conocia bien que el influjo del clima i los progresos de la civilización ejercen cambios en las instituciones humanas. Hé aquí sus palabras terminantes:

«El clima, las costumbres, los estudios, los genios influyen de ordinario hasta en los escritos, i diversifican las obras i el estilo de una nación de los de otra.»

Pero para él, fuera de los oráculos de sus ídolos, no habia nada admisible; i, así, toda opinión contraria i todo aplauso popular era digno del mayor desprecio. ¡Con qué olímpico desdén habla del aura popular el erudito prosodista del pasado siglo XVIII.

«Los ignorantes (dice), no teniendo quien les abriese los ojos, seguian a ciegas la vocería de los aplausos populares, i alababan lo que no entendian, sin más razón que la del ejemplo ajeno...» «El vulgo, que de ordinario cree excelente i sublime todo lo que no entiende,... Seria una especie de desvario querer inventar nuevos sistemas nuevos preceptos distintos en lo substancial:» (distintos de los que dejó consignados ARISTÓTELES, extendió HORACIO i fué «*explicado, amplificado* i *refinado*» por los preceptistas del Renacimiento).

Nó: LUZÁN no pecaba de ignorancia. Si veia *molosos, antibaquios, baquios, créticos*, etc., era porque queria.

Él mismo dice que

«FRANCISCO DE CASCALES, i LUDOVICO ZUCCOLO, *tomando un nuevo rumbo*, constituyeron toda la razón del metro de *los versos vulgares* en la longitud o ACENTO de la cuarta sílaba, de la sexta, octava i décima.»

«Es verdad (agrega) que hoi día muchos, o casi todos, componen versos sin otra razon i sin otra guia que la del oido; mas esto solamente prueba que se hace más caso del oido que del entendimiento, i que también en esto, como en otras cosas, los hombres, por pereza o falta de reflexión, se contentan con la dudosa aprobación de un sentido, descuidando de la certidumbre de la razón.»

Pero ¿cómo no veia Luzán que en las cosas de la sensibilidad nada tiene la razón que ver? Pues después de reconocer que en el acento fundaba Cascales, ¿qué digo Cascales? todos los versificadores castellanos la esencia del metro, dice luego con la mayor solemnidad:

«El verso es una oración, o una parte del discurso, medida por un cierto número de piés métricos, esto es, de sílabas *largas* i *breves*...»
«El pié es una parte del verso compuesta de un cierto número i orden de sílabas *largas* i *breves*. Constan, pués, los versos de piés, i los piés de sílabas.»

I, para que no quedase duda de que *largo* i *breve* se referia al elemento temporal i nó al dinámico, amplia sus ideas como sigue:

«Explicándome en términos de la Música práctica, una sílaba *larga* se há con una *breve*, como una *minima* con una *semínima*, o como una *corchea* con una *semicorchea*.»

I aquí surge esa cuestión que me indicaste en un principio como de suma gravedad, porque se refiere al sagrado de las intenciones. «¿Estaba Luzán plenamente convencido de lo que decia?»

No puede presuponerse convicción en quien titubea; i Luzán nunca se cuidó de disimular sus vacilaciones.

«Las sílabas (dice textualmente), cuanto a su cantidad, constan de uno u dos tiempos; por lo que son *largas*, o *breves*. Cada sílaba *larga* entre los Griegos i Latinos tiene *dos tiempos*: cada *breve*, *uno*. I esto quiere decir, que el tiempo que se gasta, «*o a lo menos que gastaban los antiguos*, en proferir una sílaba larga, era *doblado* del que gastaban en una breve.»
«..... hablemos brevemente de la cantidad, i del valor de las sílabas: i en esto la más general i más segura regla, *a mi parecer*, será la Prosodia latina.»

«..... Es menester observar, que no todas las sílabas *largas* son iguales entre sí: *hai unas más largas que otras*, i también más *breves que otras*, por el concurso de más o menos consonantes, que hacen más o menos tarda la pronunciación. *A mi entender*, la primera sílaba en *constar*, es más larga que la primera en *contar*.»

Pero, si en latín no habia (cual existen en español) sílabas más o menos largas ni más o menos breves, sino sólo sílabas de doble tiempo que otras :: 2 : 1, ¿cómo han de ser las reglas de la métrica latina aplicables a la métrica castellana? ¿Por qué, siendo otra la lengua castellana que las de Grecia i Roma, no habia de resultar diferente la prosodia del romance?

I seguia LUZÁN en sus vacilaciones:

«Pero, como quiera que yo no pretenda negar absolutamente que los antiguos Latinos pronunciasen con más fina i clara distinción que nosotros las sílabas largas i breves; sin embargo, *no puedo acabar de creer* que nuestra pronunciación (hablo de Españoles e Italianos) cuanto a las largas i breves *sea* totalmente diversa de la antigua, de modo que *no haya quedado alguna* distinción bastante para la harmonia poética.»

«Ni yo quiero decir que las sílabas *breves* con el acento agudo se vuelvan *verdaderamente largas*; sólo digo que toman *una apariencia de largas*, la cual apariencia es bastante para que el oido perciba la harmonia que, *de ser larga la sílaba*, resultaria, supliendo en este caso *lo imaginado* por lo verdadero...»

«También debo suponer, que en las lenguas Española e Italiana el acento agudo *suple en cierto modo* por la cantidad, i hace que la sílaba *parezca larga*...»

«Pero a los primeros pasos nos sale al encuentro una dificultad *no pequeña*. La pronunciación, dirá alguno, no se conserva ya en las lenguas vulgares tal como fué en la Griega i Latina. *Se ha perdido aquella tan cabal i delicada distinción con que las sílabas largas se pronunciaban en dos tiempos, i las breves en uno: i no hai ahora oido tan fino i perfecto que note alguna diferencia*, como, al parecer de alguno, notaban los antiguos entre estos dos versos:

Arma virumque cano Trojæ qui primus ab oris,
Arma virumque cano Trojæ qui primis ab oris...»

«Pues si la harmonia poética depende de la distinción de las *largas* i *breves, faltando en las lenguas vulgares esta distinción, es preciso que falte también el fundamento de la harmonia*; la cual *se deberá arreglar según otros principios, i nó según los de los antiguos*.»

I, sin hacerse cargo de lo incontrastable de esta objeción

fundamental, Luzán sienta redondamente la absoluta de que no puede haber razón para negar de los versos castellanos lo que se concede de los latinos. ¡Las mujeres de Albión son blancas i rubias, luego las de Andalucia no pueden ser trigueñas ni de cabello obscuro! ¡Luego no hai negros ni malayos!!!

I, fundado en esta absoluta inconcebible, asienta luego con la mayor frescura, que en español se hacen hexámetros, sáficos, etc., iguales a los latinos. Hé aquí sus palabras:

«Pero ninguno mejor que D. Esteban Manuel de Villegas en sus *Eróticas* hizo ver con singular acierto que se podian componer versos vulgares en todo género de metros Latinos: pues no se hallarán hexámetros *más sonoros ni más armoniosos en ninguno de los Poetas Latinos*, que estos de una Égloga suya:

Seis veces el verde soto coronó su cabeza
De nardo, de amarillo trébol, de morada viola,
En tanto que el pecho frio de mi casta Licoris
Al rayo del ruego mio deshizo su yelo.

Ni sáphicos más dulces que estos del mismo autor:

Dulce vecino de la verde selva,
Huésped eterno del Abril florido,
Vital aliento de la madre Venus,
Zéfiro blando...»

Algún dia te demostraré que ni estos versos son sáficos, ni hexámetros los anteriores, ni dignos los siguientes de los falsos testimonios que les levantó Luzán:

«MOLOSO.

Las cortesias, las fuertes guerras canto.

ANTIBACHIO.

La espada empuña el Cid con fuerte diestra.

BACCHIO.

Siempre circunda en inconstante giro.

CRÉTICO.

En sus cándidos pechos le adormece.

Pudiera también en vez del dáctilo entrar el *amphibachio*, o *scholio*, de *breve, larga* i *breve*, sólo diverso del dáctilo en el compás: *lo que no desconcierta mucho* la harmonia. Por ejemplo:

AMPHIBACCHIO, O SCHOLIO.

Vida más dulce en vez de triste muerte.»

Pero lo que verdaderamente deja pasmado a quien estudia a LUZÁN i a sus secuaces, es que, después de proclamar la doctrina de las *largas* i las *breves* (no obstante el no conservarse ya en las lenguas vulgares aquella tan cabal i delicada distinción de los tiempos :: 2 : 1, i de no haber ahora oidos finos i perfectos que noten la diferencia);

Después de haber censurado a CASCALES i a ZUCCOLO, por haber tomado un *nuevo rumbo*, constituyendo toda la razón del endecasílabo en la

4.ª, 6.ª, 8.ª i 10.ª

sílabas;

Después de anatematizar a los ignorantes de las métricas de Grecia i Roma, que hacian más caso del oido que del entendimiento (!);

Después de todo esto...

¡Oh, caida inesperada i espantable!

LUZÁN sienta lo siguiente:

«*Esto supuesto*, la regla práctica para los versos endecasílabos i sus quebrados, que son de siete sílabas, es que el endecasílabo ha de llevar *acento agudo en la cuarta sílaba, en la sexta, octava i décima*. Los versos que no tuviesen colocados los *acentos* de este modo no son versos.»

¿Risum teneatis, amici?

I continua impertérrito:

«Sabido el artificio del endecasílabo, fácilmente se entenderá el de todas las demás especies de versos vulgares: pues algunas de ellas ya se encierran en el endecasílabo, como el verso de siete i de cinco sílabas; i este último se encierra también en el de siete.

Bárbaramente insulta al ya rendido:
Bárbaramente insulta:
Bárbaramente.»

Pero aquí de la copla:

—A mi me llaman *Peneque*,
señor Alcalde; ¿qué haré?
—Vaya usted con Dios, *Peneque*,
que yo lo remediaré.

Cualquiera pensará que a LUZÁN se le irían de la memoria sus resabios greco-latinos:

¡que si quieres!

En el acto vuelve a la carga i dice que los versos de siete sílabas se componen de un dáctilo i dos piés bisílabos; que en los versos de cinco sílabas, el primer pié es dáctilo; que en los versos de seis sílabas, el último ha de ser espondeo o troqueo (¡lo mismo tiene!!!!); que los versos de ocho sílabas tienen cuatro piés bisílabos, de los cuales el último es espondeo o troqueo, si bien cuando el verso es agudo tiene una sílaba menos, como en la redondilla de GREGORIO SILVESTRE:

Yo, con mi poco saber,
Dudo si puede en rigor
Ser uno necio i Doctor;
I diz que bien puede ser.

«Los esdrújulos de ocho (sigue LUZÁN), u de doce, *parece* que corresponden a los jambos latinos dimetros i trimetros; i en este caso *serán* los primeros de cuatro piés bisílabos, i los segundos de seis; pero con la advertencia que el último pié ha de ser jambo, esto es, la séptima sílaba en el uno, i la nndécima en el otro han de ser breves i *sin acento agudo, el cual pudiera darles la apariencia de* largas. Puédese también decir que los esdrújulos de ocho i de doce son lo mismo que los versos de siete i de once, con la diferencia que el último pié ha de ser dáctilo. Por ejemplo:

Espíritu profético.
El gran Baptista tuvo i vida angélica.

En fin, ¡el disloque! ¡La mar!

LUZÁN, pués, predicaba de *largas* i de *breves* sin estar convencido de tal doctrina.

¡I, sin embargo, ¡este hombre erudito tuvo, por sus conocimientos en las lenguas clásicas i las literaturas contemporáneas, i por su buen gusto *relativo* en medio de la corrupción universal, poder bastante para estancar los progresos de la prosodia castellana! No quiero decir con esto que siguiesen sus infundados principios los verdaderos poetas, los MORATÍN, los QUINTANA, los GALLEGO... ni que éstos dejasen de hacer magníficos versos conforme al sistema acentual, sino que LUZÁN ahogó el criterio de todos los preceptistas en el mar de sus confusiones respecto a *largas*, *breves* i *acentos*; *dáctilos i espondeos*, *sáficos i hexámetros*, *molosos*, i demás caterva de versos imposibles de todo punto en castellano.

I esto, ¿cuándo? Precisamente cuando los prosodistas de principios del siglo XVII empezaban a sentar sobre buenas bases la versificación, haciéndola depender de los acentos constituyentes.

RENGIFO publicó su

ARTE POÉTICA ESPAÑOLA

en 1606 (si bien la tenia escrita desde bastante antes, pues su dedicatoria al conde de Monterey tiene fecha en Salamanca a 26 de Julio de 1592), i las reglas de acentuación que en el *Arte* se establecen son casi iguales a las que hoi seguimos. En ocasión más oportuna te hablaré de la versificación según ese Libro, menospreciado generalmente, nó por su doctrina sobre los acentos—que es buena,—sino por las puerilidades que recomienda cuando se trata de la formación de las *estrofas* (con especialidad al tratarse del *soneto*).

CASCALES, confuso i fanático de ARISTÓTELES, i que, sin embargo, goza sin razón como prosodista de más estimación que RENGIFO (acaso por las mismas citas que LUZÁN hace de él para combatirle), publicó sus

TABLAS POÉTICAS

en Cartagena el año de 1616, i en ellas condena terminantemente la doctrina de la versificación por *largas* i *breves*, i establece sobre el *acento* la base de la métrica castellana, lla-

mada por él «*vulgar.*» Pero sus ideas sobre el acento no aparecen bien deslindadas; pues, por una parte parece hacer consistir el acento en la *intonación*, i por sus ejemplos i el contexto de la obra entera se vé que lo refiere a la *intensidad* (en lo que está en lo firme).

He aquí textos suyos:

> «La sílaba *breve* consume un tiempo, i la *larga* dos. *Esta cantidad no pertenece al Poeta vulgar: porque en los versos de cualquier lengua vulgar no se mira la cantidad* de las sílabas, como entre los Latinos i Griegos. Pero considéranse los acentos, *grave* i *agudo* (que con el circunflejo no se tiene cuenta) como en esta palabra *Romano*, la sílaba de en medio goza de acento *agudo*, i la primera i última son *graves*. I ésta es máxima, que una dicción, por larga que sea, no puede tener más de un acento agudo.»

Dada la generalidad con que aquí se expresa CASCALES, parece que

agudo i grave

no se han de entender como *relaciones musicales*, sino como relaciones de *intensidad;* i, si esto fuese así, su doctrina sería buena i sobre todo si apareciese mejor analizada, pues dice:

> «La buena medida del verso consiste en poner en sus debidos lugares el acento predominante.»
>
> «Los versos enteros constan de once sílabas, como:
>
> *Cuando me paro a contemplar mi estado.*
>
> I advertid que este verso heroico ha de tener, cuando menos, acento en la sexta sílaba, so pena de no ser numeroso.
>
> Si allí faltara acento, de ninguna manera le juzgáredes por verso, como:
>
> *O dulce paz, claro sol de mi alma.*»

PIERIO (I).

«¿Cuántos acentos ha de llevar el verso?»

CASTALIO.

«Tres: en la cuarta, sexta i octava, como

Virgen hermosa, madre dulce i pia.»

---

(1) La obra de CASCALES está escrita en diálogos de dos personajes, uno llamado PIERIO i otro CASTALIO.

PIERIO.

«En ese verso cinco acentos me parece a mí que hai, porque hai en él cinco dicciones, i por fuerza debe haber en ellas otros tantos acentos.»

CASTALIO.

«Aunque le haya en la primera, no queda numeroso el verso, i así no se hace caso de aquel primer acento, como:

Virgen cándida, divina MARIA.

Veis aquí un verso de once sílabas con cuatro acentos (si verso se puede decir) i totalmente no es numeroso, i es la causa no estar los acentes en sus lugares. Solamente en la dicción MARIA está el acento bien puesto: pero nunca contamos el acento de la décima sílaba, aunque es legítimo acento, porque forzosamente le ha de haber allí. I en los demás lugares se varia, de modo que unas veces el verso tiene el acento en la cuarta i octava, i es numeroso, como:

Bella MARIA, *soberana estrella.*

Otras veces en la sexta no más (no hablo de la décima por lo que está advertido), como:

Virgen santa, bellísima MARÍA.

Otras veces en la segunda, cuarta, sexta, octava i décima, que es cuanto puede ser, como:

MARÍA, *virgen, bella, mádre, espósa.*

Quede esto, pués, así asentado, advirtiendo, que cuantos más acentos tuviere el verso, es más numeroso: i que, aunque esto es verdad, conviene hacerlo, ya con dos acentos, ya con tres, ya con cuatro, ya con cinco; porque la variación engendra gusto, i el cuidado i demasiada afectación, molestia.»

CASCALES, pués, no deslinda las dos estructuras de los endecasílabos ni distingue entre acentos

constituyentes i supernumerarios.

I sus resabios de la métrica clásica le llevan a creer que la *intonación* es sinónimo de *intensidad.*

Por todo esto, yo creo ver en CASCALES una especie de retroceso respecto de las claras enumeraciones de RENGIFO.

Pero en general, la doctrina es buena. Lo que hai de malo

en ella, es su falta de distinción. Pero no há lugar a objeción ninguna cuando CASCALES dice:

> «De sílaba i acento consta el verso... Sabido esto, habéis de saber que la buena *medida* del verso consiste en poner en sus debidos lugares el acento predominante.»

Claro es que aquí CASCALES confunde *medida* con *estructura*, i que no ha llevado su análisis hasta distinguir las dos estructuras de endecasílabos, una de las cuales requiere más de un *acento predominante*.

Ya lo estás viendo. La teoría de las *largas* i las *breves* en nuestra moderna prosodia castellana, no solamente es contraria a la realidad, sino que fué inculcada por la autoridad de un hombre en quien estaba arraigado el convencimiento de que habíamos perdido la finura de oido necesaria para distinguir la diferencia entre las unas i las otras, i a quien nunca fué dado argumentar sino del siguiente modo:

> «Antes había en España moros i cristianos: si los hubo, debe seguir habiéndolos; i, si hoi no percibimos turbantes donde quiera, no es porque no existan, sino porque hemos perdido aquella finura de vista que antes nos permitía distinguirlos.»

¡Admiremos la fuerza insinuante del error! ¡I su longevidad!

Tuyo afectísimo.

CARTA XIII

Afectuoso discípulo:

Veo por tu carta que estás conforme con lo que pienso acerca del ACENTO, la CUANTIDAD i la INTONACIÓN, i los paralogismos de LUZÁN; i no tienes por qué darme las gracias del trabajo que me tomo. ¿No sabes que

omnis labor voluptas?

¿Qué seria de mí, si yo no trabajase? Los libros no son traidores. I el trabajo no se vuelve nunca contra uno, como acaso un beneficio.

Me alegra que este examen, hecho solamente para tí, se extienda hasta tus antiguos camaradas, aquellos que, hace ya tanto tiempo, querian saber los principios físicos de la fonación; pero me sorprende te hayan dicho con formalidad que están *admirados* de que hubiese tanto que decir acerca de un *mero accidente* de la voz humana: el ACENTO.

Pues mira: diles que no se *admiren*, i que tengan siempre en la memoria el famoso dicho de GŒTHE:

Alles worin man sich ernstlich einlässt, ist ein Unendliches.

Sí: *todo aquello en que uno se empeña seriamente es un infinito.*

¡Que he dicho mucho sobre el acento! ¡Pues apenas queda todavia algo que decir!

Pero si le asunto les es interesante, ¿cómo les parece mucho? I si los cansa, ¿por que no lo dejan? Eso probará que la

cosa no es propia para ellos. ¡Oh! ¡Si supiesen ellos cómo me cansa a mí un periódico de modas! I, ya ves, nunca tiene término lo que hai que decir acerca de las faldas.

Pero tus amigos incurren en una flagrante contradicción. Si les parece mucho lo que llevo dicho, ¿cómo es que hacen tantas i tantas preguntas sobre los acentos obstruccionistas? ¿Sobre si deben o nó mirarse como indiscutibles los versos de los antiguos? ¿Sobre la manera de computar las silabas? etcétera, etc.

Muchas de las dificultades, i aun objeciones, que formulan en el cuestionario que te han presentado i que me envias, se les ocurrieron también a unos desdichados de contrincantes que me salieron hace algunos años; i, como en la polémica que entonces hube de sostener con ellos (bien a mi pesar) me ví precisado a combatir cierta clase de errores que por lo visto ofuscan a todos los no entendidos en versificación, creo que lo mejor es (para no interrumpir este trabajo que te estoi haciendo) que yo te busque los periódicos de entonces, donde consta el cómo me zafé de la polémica, i que los des a leer a esos mui señores mios. De seguro que allí encontrarán respuesta a todas sus dificultades.

Mais à présent, revenons à nos moutons.

I.

Dices bien.

Si hubiera una notación completa que indicara todos los accidentes de la voz, estoi persuadido de que mui pronto, con los esfuerzos i la práctica de los buenos escritores, quedarian perfectamente deslindados todos los fenómenos de la fonación elocutiva. El sistema deberia contener medios de expresar los sonidos vocales i las articulaciones consonantes, la duración de cada emisión, los grados de su intensidad, las pausas i su tiempo, el número de vibraciones i su marcha, ascendente o descendente, i, en fin, los diversos énfasis de la frase.

Pero el sistema nuestro actual es incompleto, de una manera que pasma cuando se reflexiona sobre él; i, sin embargo,

¡es de los menos defectuosos que hoi están al servicio de las lenguas vulgares!!

Tenemos letras mudas que no espresan accidente ninguno, como sucede a veces con la *h* i la *u*: **h**umor, q**u**itasol, jilg**u**ero: lo cual hace preciso un signo que devuelva a la *u* su significación, como cuando escribimos *cigüeña*, *vergüenza*, *averigüéis*.

La *h*, que casi siempre es muda, tiene significación especial que no se confunde con ninguna otra consonante en **h**uésped, **h**ueso, **h**uevo... Cuando decimos *los huevos*, la *h* no es muda, pues la pronunciación de esas dos voces no se confunde con la de *los suevos* (lo-suevos).

Nos sobran signos para una misma articulación: su**g**esto, su**j**eto, **z**elo, **c**elo, almanaq**u**e, almana**k**, fra**c**, ca**rr**o, hon**r**a.

Nos faltan para articulaciones mui comunes, que suplimos con la duplicación de los caracteres destinados a otras, o con su yuxtaposición caprichosa, etc. **Ll**ave, ca**rr**o, **ch**oza, ni**ñ**o.

Nos falta asimismo signo para el sonido de R entre vocales, que no es el mismo que el de la propia letra detrás de consonante: Ca**r**a, ca**r**o, hon**r**a, hon**r**o.

Tienen duplicidad de significado algunas letras: Y*erro*; E*uropa* **y** A*merica*; **r**omo, mo**r**o; **c**ala, **c**eño; **g**asto, **g**esto.

Hai letra contracta de dos articulaciones elementales: má**x**imo.

II.

Pues estos defectos son nada en comparación de los del signo acentual.

El *tilde* del acento expresa INTENSIDAD, mas nó sus grados: (causa tal vez del caos que envuelve las cuestiones de la acentuación i prosodia castellanas).

Carecemos de símbolos que expresen la duración; i, por una gran fatalidad, se ha echado mano del mismo signo acentual, nó para su natural oficio de indicar la INTENSIDAD, el *ictus*, *the stress*, sino para otra cosa mui distinta de la fuerza o empuje de las emisiones vocales i que es por completo independiente de ella: se le ha empleado para indicar que dos vocales contiguas han de durar el tiempo de dos sílabas, desatándose

el diptongo: *media* i *media; simultanea*, *simultanéa;*... doble empleo del signo acentual que tal vez hace pensar que el acento alarga la *cuantidad*, cuando *cuantidad* i *acento* se encuentran juntos menos veces que separados.

La coma, el punto i coma, etc., no bastan para indicar las pausas ni sus grados.

No hai caracteres ningunos para expresar las intonaciones ni su marcha ascendente o descendente.

Para el énfasis no son bastantes los pocos símbolos que tenemos: admiración, interrogación, paréntesis, etc. ¿De qué modo podríamos indicar el interés, la extrañeza, la dulzura, la cólera, la ironía, etc.?

¡Este es nuestro sistema!!

Por más que lo toquemos, ¿no pasma que con notaciones tan insuficientes podamos leer un solo renglón?

I ¡luego nos admiramos de que los griegos, precisamente cuando la elocuencia i la poesía habían llegado a su apogeo, hiciesen uso solamente de mayúsculas, i carecieran de puntuación, escribiendo sin dejar espacios entre las palabras ni entre las frases, i obligando al lector a descifrar, sin el auxilio de puntos ni distancias, aquel caos de continuadas letras!! Cuando la composición tocaba a su término, la ortografía estaba en un estado digno de los países africanos (1).

Los siglos que vienen dirán lo mismo de nosotros. Sin una notación adecuada, el entendimiento humano no progresa; al modo que sin herramientas i mecanismos superiores, no se puede realizar ningún progreso industrial. El cronómetro, aplicado por los marinos al cálculo de las longitudes en la mar, hoi milagro del genio mecánico moderno, no fué posible sino de un modo mui imperfecto el siglo pasado, que tuvo la gloria de su invención. Sin el martillo de vapor nunca dominarían la naturaleza los robustos mastodontes de hierro que la industria hace trabajar en sus talleres: sin la brújula careceríamos de los frutos de América. Sin el vidrio no existiera la química. Sin las cifras atribuidas a los árabes, sin la len-

---

(1) WALKER.

gua del álgebra, sin el cálculo infinitesimal no contara la astronomía en el número de los planetas a Neptuno (1).

III.

Hasta que se descubran i se generalicen notaciones que indiquen la fonación elocutiva con todos sus accidentes, el entendimiento humano se arrastrará con dificultad por las vías del progreso.

I, sin embargo, acaso diga alguno: ¿para qué hacen falta? ¿no las suplimos? ¿no vivimos sin ellas? Sí: es verdad: i antes de que el comercio nos trajese el azúcar, i el cacao, i el café, i la patata, no ¿vivíamos? I antes de que el algodón hiciese que no fuera objeto de lujo la camisa, ¿no escapaban de la lepra muchos de nuestros antecesores? I antes de Fúlton, ¿no existió el comercio de los fenicios? I las flotas de Salomón, con sus barcos de junco transportables en camellos, ¿no venían cargadas con el oro de Ofir? ¿No teníamos el correo semanal antes de disponer del hilo telegráfico?

¿Volvemos atrás? ¿Nó? pues entonces admirémonos de haber tenido padres que nos engendraran. ¿Cómo vivían en la carencia de alimentos, de ropas, i de fuerzas capaces de contrarrestar al Tiempo i al Espacio!!

¿Vivir?

Nó: no vivían.

Las hambres i las epidemias pasaban el rasero sobre comarcas enteras hasta dejar reducidos los habitantes al número estricto que, como las liebres i los lobos de los bosques, podía buenamente mantener el suelo con sus productos espontaneos. O casi. I aun eso poco servía luego de pasto al Genio de la Guerra.

Si suplís lo que falta, ¿por qué pintáis el acento en los esdrújulos? ¿Por qué os afanáis en dar reglas para la acentuación? Aunque no acentuéis, ¿habrá quien diga *pildóra*, *chicháro*, *catolico* u otra estravagancia semejante? Pero ¿por qué

---

(1) Por los cálculos de Leverrier se descubrió el planeta Neptuno; pero a esos cálculos no correspondía *precisamente* la órbita verdadera de tan lejano planeta.

no imitamos a los alemanes o a los ingleses, que nada acentuan ni determinan por medio de caracteres prosódicos?

¡Ah! Esta objeción que tantas veces he oido i que tanta impresión veo que causa, prueba sólo carencia de meditación sobre la índole prosódica de esas lenguas, tan diferente de la del español. En alemán el acento está siempre en la raiz:

En alemán, pués, no hai necesidad de pintar el acento en la escritura, porque siempre se sabe dónde está.

Líebe, ich líebe, ich líebte, líeben, líebchen,
líeblos, líeblich, Líeblichkeit, Líebling,
geliebt, verliebt...

El inglés, en cuanto tiene de sajón, sigue en esto al alemán (aunque con excepciones):

love, lóved, lóver, lóving, lóvingly, lóvable,
lóveless, lóvely, lóveliness, lóvingness...

Pero en español el acento viaja; i, en la mayoria de los casos, abandona al radical:

ámo, *áme*, *amó*, *amé*, *amába*, *amáste*,
amára, *amará*, *amáre*, *amaré*, *amár*,
amígo, *amistád*, *amáble*, *amabilidád*...

carácter, caractéres...

¿Cómo sin pintar un signo *ad hoc*, pudiéramos distinguir palabras escritas con las mismas letras i que sólo se diferencian por el sitio de la fuerza acentual, etc.?

tránsito, transito, transitó,
dómine, domine, dominé,
intérprete, interprete, interpreté, etc.

IV.

De entre los vacios que presenta nuestra notación ortográfica, ninguno me parece más urgente de llenar que el de la falta de un signo indicador del caso en que dos vocales contiguas son diptongo o triptongo,... para distinguirlo del caso en que cada vocal ocupe el tiempo medio de una sílaba: un

índice que nos anuncie cuándo se juntan por sinalefa o quedan desligadas por hiato.

El signo acentual es impropio, i sobre todo insuficiente.

> Te vió también en el jardín florido.
> Ri ó también en el jardín florido.

Vió, una sílaba;
Rió, dos.

Si cuando hai vocales desatadas fuesen siempre en número de dos, i si constantemente sobre una de ellas cargara la mayor intensidad del vocablo, tal vez pudiera admitirse el doble oficio del signo acentual; porque simultaneamente concurriria con la necesidad del máximo esfuerzo del aliento el desate de las dos vocales: *sinfonía*, *continúo*, *sitio*, *falúa*. El sistema, aunque no bueno, podria tolerarse; pero a condición de ser general. ¿Por qué no habian de acentuarse del propio modo *recréa*, *sortéo*, *frío*, etc.?

Mas, cuando el número de vocales desatadas pasa de dos (*rehuiais*, *oíais*, *argüiamos*...), no siendo nunca más de una la acentuada, ¿puede bastar el acento? I cuando, por licencia más o menos lícita... (a mi entender ilícita siempre, ó casi), se desatan dos vocales en sílaba no intensa o acentuada,

> Las galas de la dulce poesia...
> Cantad en vuestras jaulas, criaturas,

a no recurrir a la crema, como muchos hacen,

> Las galas de la dulce pöesía...
> Cantad en vuestras jaulas, criaturas,

¿fuera consistente pintar el acento sobre una vocal inacentuada, nó para indicar que era INTENSA, sino para advertir que no formaba diptongo con la contigua, acentuando disparatadamente, v. gr.:

> Las galas de la dulce póesía...
> Cantad en vuestras jaulas, críatúras,

únicamente para diferenciar del caso diptongal esos ilícitos hiatos?

Las galas de la célica poesía...
Cantad en vuestras jaulas, o criaturas.

I, si se usa la crema en unos casos, ¿por qué no usarla en todos?

I, si hai necesidad de otro signo además del del acento, ¿por qué no se inventa uno aplicable en toda ocasión, caso de no ser a propósito la crema?

V.

Pero no es esto sólo.

Dos vocales, una final i otra inicial de dicción, forman a veces diptongo por sinalefa, i otras veces quedan independientes por hiato: ¿se iban a distinguir con el tilde acentual cuando hubiesen de pronunciarse desatadas? (1).

---

(1) Un autor moderno, D. FERNANDO DE GABRIEL, ha sido el primero (que yo sepa) en indicar, por medio de la diéresis, el hiato entre vocales de dos palabras contiguas, i en desatarlas constantemente dentro del vocablo por medio del signo acentual, siempre que una de ellas es DOMINANTE; así es, que este Autor escribe *té amo*; *dé oro*; *día*; *tenía*; *pöesía*; *emplées*; *deséo*, *febéa*, etc. También acentua, cuando hai diptongo final, la penúltima sílaba: *pátria*; *ebürnea*; *murmúrio*; *empíreo*. Si alguna vez no sigue éste su sistema, se conoce que es por faltas de la imprenta: *loores*; *oido*; *mi alma*; *Lusitania*; que para ser consecuente debió haber impreso, *löores*; *oido: mi alma*; *Lusitánia*, etc. Este sistema, aunque insuficiente, ha servido bastante bien al Autor, mui aficionado al hiato para distinguir rotundamente las sílabas métricas.

La desgraciada poetisa SEÑORITA DOÑA BLANCA DE GASSÓ I ORTIZ (a mi entender, sin tener noticia de la idea del SEÑOR DE GABRIEL), seguia análogo sistema; i, así, en 1870 imprimia:

I Omnipotencia suplicante eres...

Después (1879, 80 i 81), en las preciosas ediciones—hoi ya raras—salidas de las prensas de Fortanet, de las magníficas i sin par traducciones de Shakespeare, hechas por el ahora cónsul general de Inglaterra en Cataluña, D GUILLERMO MACPHÉRSON, literato inglés que escribe nuestra lengua como pocos españoles, adoptó este insigne traductor el sistema de indicar por medio de cremas las adiptongaciones de las vocales inmediatamente contiguas, ya estuviesen éstas en un solo vocablo, ya fuesen final de uno e inicial de otro. El señor MACPHÉRSON colocaba constantemente la crema en la primera vocal de la adiptongación, i, por tanto, hacia imprimir:

Cöhorte, idïoma, etc.
Con sü áspero temple,
De tan distintä índole, etc.

Cuando tú te atrevïas eras hombre.
De Dúncan ya, y á sus bëodos jefes.

Tal de lo alto tempestad deshecha.
Cuan magnifica eres.
Es su amo un caballero.

La sinalefa junta a veces muchas vocales en un solo verso.

¿No se habrá de creer cuando con sangre...
¡Cálle! ¡Silencio!... ¡Fué el chillar del búho!
Treinta son y volviendo atrás sus proas, etc.

Que el turco no ha de ser tan poco hábil.
Siton, señor, espera vuestra orden.
¡Válgame mi virtud de doce años!
¡Vaya un hombre! ¡Jesús! ¡Jesús, que hombre!
¿Que no conozca ya mi amado hijo...
¡Vil ladrón! ¿dónde ocultas á mi hija?, etc.

¡Ya consumado está! ¿Rumor no oiste?
Atentamente Desdemona oya.
¡Aquí está!... ¡Turbio aún!... Presenta sólo, etc.

¡De sus intentos recelad! ¡Eh! ¡Alto!
¡Grave inquietud!—¡Eh! ¡Hola! ¡Hola! ¡Hola!, etc.

Aquel en cuyo espíritu no hiere, etc.

La constancia en seguir este sistema, sin apartarse de él jamás, i el sistema mismo, han sido motivos de plácemes (públicos i privados) al Traductor por parte de eminentes literatos que hacen profesión de estudiar el castellano en la docta Alemania, donde las traducciones de MACPHÉRSON se buscan i se estudian con diligente solicitud.

Pero, como la crema no puede servir para todos los casos de desate de nuestros diptongos, el señor MACPHÉRSON se veia con frecuencia obligado a infringir su sistema de distinguir con los dos puntos de la crema la primera vocal de una adiptongación, lo cual le sucedia siempre que sobre esa vocal habia que pintar acento. Entonces la crema aparecia sobre la vocal siguiente.

La llamaban: cumplíalos al punto, etc.

Pero este recurso tampoco le bastaba. También tenia que infringirlo cuando sobre ambas vocales habia que pintar acento:

Pues tan docto eres tú, | háblale, Horacio.

Ya nos convenceremos de que la crema no puede ser en modo alguno signo de adiptongación en casos tales como:

¡Qué árbol!
¡Qué águila!
Eso no fué hábil, etc.

Por otra parte; si la crema se destina constantemente a desatar diptongos, ¿cómo indicaremos que la *u* no es muda en *cigüeña*, *santigüeis*, etc.? ¿I no nos expondremos a que se crea que voces como las anteriores se han de pronunciar con una sílaba más de las que realmente tienen, diciendo: *ci-gü-e-ña*, *san-ti-gü éis*, en vez de la pronunciación correcta *ci-gue-ña*, *san-ti-gueis*? etc.

¿Cómo medir el siguiente verso de MORETO?

Le argüia en el delito.

I vió A Europa a sus piés, mas no vió A Iberia (*ioaeu, ioai*).

Otras, el hiato las separa: ¿se pintará acento sobre las que no fueren INTENSAS sólo para indicar el desate?

Deseá ir; pero el deber lo impide.
I la espadá i el arco retorcido.
¿La vi? ¿O es engañosa fantasía?
Le torna a hablar i a ella se adelanta.
La turbia onda rebramando embiste.
¿Por qué huías, mujer desventurada?
¿Conceptu-áis astuto i escondido...?

¿Quién, consecuente con la idea de emplear el tilde acentual como símbolo de adiptongación iba a escribir:

Deseá ir, pero el deber lo impide.
I la espadá i el arco retorcido.
La turbiá onda rebramando embiste, etc.?

A veces, concurren tres o más vocales i el conjunto se pronuncia en dos sílabas, pues nó todas forman hiato, ni siempre del propio modo: unas veces la vocal central se une en diptongo a la anterior i se desvia en hiato de la siguiente, i otras, al contrario, forma hiato con las primeras i diptongo con las últimas.

Hai palabras en que tres vocales se prestan, *bien o mal*, a pronunciarse en tres tiempos o en dos.

Conceptu·a·is, juez en vi le ci do?
Conceptu·áis, ¡oh juez en vi le ci do?
Temí·a·is, mu jer des ven tu ra da?
No temi·ais, mu jer des ven tu ra da?
Que tra·e·is, mu jer des ven tu ra da?
Que me tra·éis, mu jer des ven tu ra da?

Puede darse el caso de que cuatro vocales necesiten cuatro emisiones de voz i hai palabras que se prestan a que esas emisiones sean menos.

¿Ve·í·a·is, mu jer des ven tu ra da?
¿No ve·i·ais, mu jer des ven tu ra da?

Cinco vocales de un solo vocablo pueden pronunciarse en cuatro emisiones i en tres (aunque con cierta dificultad):

¿Rehu-i-a-is, mu jer des ven tu ra da?
¿No rehu-i-ais, mu jer des ven tu ra da?

I, aun cuando fuesen intensas todas las vocales disueltas, ¿no chocaria por innecesario el signo acentual?

O ya | isla católica potente.

En fin, cuando concurren cuatro o cinco vocales, de las cuales unas forman diptongo i otras nó, ¿cómo indicar, por medio de un signo tan impropio como el tilde acentual accidentes tan varios? ¿Cómo ordenarlos cuando fuera potestiva la prelación o el desate?

Dijo: i Europa le escuchó espantada.

VI.

Hace mucho tiempo que tengo pensado un medio fácil de orillar estos inconvenientes, i lo he puesto en práctica al imprimir estas reflexiones. Ya lo empleé en la edición de mi GRAMÁTICA INGLESA de 1865. El tilde del acento (colocado por encima de la vocal, como es uso) quedaria exclusivamente destinado a espresar FUERZA O EMPUJE: i otro símbolo nuevo, un punto, pintado por debajo de la vocal, indicaria que esta vocal no se une a la siguiente i que cada una ocupa el tiempo de una sílaba: la falta de acento denotaria que la vocal exige poca intensidad; i la ausencia de subpunto advertiria que la vocal se une a la contigua o contiguas en diptongo, triptongo, etc.: i en fin, una vocal central con subpunto, se uniria en diptongo o triptongo a las anteriores, pero nó a la siguiente o siguientes.

Véanse ejemplos:

¿Me oíais, mujer desventurada?

La *e* primera se une a la *o* siguiente en diptongo: la *o* segunda vocal forma diéresis con la *i*, tercera vocal: ésta con la *a*, cuarta; i ésta con la *i* final.

Rehuíais: diptongo *chu*; desate de las demás vocales.
Deseą ir: tres sílabas: diéresis que separa la *e* de la *a*: hiato que hace independiente la *a* de la *i*.
O ya isla: cuatro sílabas: hiato entre la *a* y la *i*.
I vió a Europa: cuatro sílabas también: *ióaeu*, es un pentaptongo.

Presta volvió i Eurídice la mira:

ió, diptongo, cuya *ó* final se desvia en hiato de la *i* inicial de la sinalefa triptongal *ieu*.

Esto es fácil i práctico; no afea la escritura i salva todos los inconvenientes.

Yo he empleado el subpunto en varias ocasiones,—siempre que las imprentas han contado con caracteres al efecto. I al poco tiempo, vencida la extrañeza del primer momento, es para los cajistas indiferente componer

desafía

con acento, según el uso ahora corriente, que

desafia

con subpunto, según propongo.

Tiene el subpunto, además, la ventaja de guiar en la lectura improvisada, sobre todo cuando un versificador por licencia (casi siempre ilícita) carga insólitamente el acento sobre una vocal donde no se le espera.

I el vicio graduó la gente baja.—QUEVEDO.
El crudo altar del drúida espantoso.—LISTA.
Decidlo vos, Piérides, que tanto.—GARCI-LASSO.
En los campos Ilíacos no pude.—LUZÁN.
Ladéase la proa, i el costado.—LUZÁN.
Ladease la proa, i el costado.

¿Cómo se mide el siguiente verso de ALARCÓN?

El Oceano lóbrego i desierto.

¿Ha de ser conforme a la etimología

El Océano lóbrego i desierto,

o bien, según el uso más seguido

El Oceano lóbrego i desierto

El autor nada indicó.

¿Cómo media HERMOSILLA el siguiente endecasílabo:

En torno de Di-ómedes reunidos,

o acaso haciendo de cuatro sílabas a

reunidos,

según uso ilegal del autor,

En torno de Diomedes re-unidos?

En otras ocasiones, el subpunto manifiesta la manera de silabizar de un autor:

Oiria en el puro Elisio prado (1).—HERRERA.
En quien la piedad no ha hecho asiento.—HERRERA.
¿Para qué persuades? (2)—JÁUREGUI.

¿Cómo pronunciaba ESCOIQUIZ el trisílabo *oboe? ¿Ó-boe* u *o-bóe?* ¿Cuál de las dos medidas siguientes es la que conviene a su verso

De mil oboes i flautas armonia?

¿Ha de recitarse

De mil ó-BOES i flautas armonia?

¿O bien

De mil o-BÓES i flautas armonia?

¿Tiene razón ESCOIQUIZ al hacer disílabo a *o-boes;* o la tiene MAURY al decir con tres sílabas

Que llega, que llega; aliento al oboe,
Y el coro que loe...?

Un índice ortográfico especial que dé valor de SÍLABA MÉTRICA a toda vocal independiente de las contiguas, puede sólo salvar esta clase de dificultades.

Ya he tenido ocasión de manifestar que sólo con un índice

---

(1) Claro es que no debe decirse *oiria* sino *oiria*; pero el caso es que HERRERA lo dijo, i que el subpunto facilita los medios de hacer entender lo que queria el autor.

(2) También es claro que no se dice *persuades* sino *persuades*.

como el subpunto puede saberse que BURGOS hacía de cinco sílabas a

fi si ó lo go,

i que TIRSO DE MOLINA empleaba como esdrújulo a

ví u do

A tí, ilustre canónigo,
Que entre esperezos lánguidos,
Empapas de tus sábanas
Los sulfurosos hálitos;
A tí, que en levantándote
Asaltarán cual VÁMPIROS,
Ya el pretendiente estítico,
Ya el petardista impávido;
Ora entre FISIÓLOGOS,
Químicos o botánicos,
Revuelto andes con vértebras,
Con flores o con ácidos...—BURGOS.

¿Qué? ¿también entra en la danza
la perrita? (No me admiro
que allanen dificultades
embelecos berberiscos.
Eso averigüelo el tiempo,
que es gran desentierra-vivos;
i decidme en qué punto andan
desvelos i amores viudos.—TIRSO (1).

---

(1) Sin duda, éstas son licencias mui vituperables; pero ahora sólo cumple observar el que, por falta de un índice adecuado que las indique en nuestra Ortografía, no hai medio de cometerlas siguiendo al autor. Malísimo es el verso anterior:

i decidme en qué punto andan (*punt'ándan*);

pero la ortografía indica bien su enunciación, por detestable que el verso sea.

Respecto de la voz *vi-u-dos*, de este mismo pasaje, observa el Sr. D. EDUARDO DE LA BARRA lo siguiente:

Tal vez D. GABRIEL TELLEZ no hizo esdrújulo a *viudos*.

En un tiempo se decía *viduo* por *viudo*.

BERCEO, en la vida de Santo Domingo de Silos, trae este verso:

«Fizo a mucha Mora, *vidua* de su esposo.»

En el ROMANCERO GENERAL se lee también este romance en *ía* en confirmación de lo dicho:

Aquesto cantaban
a sus almohadillas
dos niñas, labrando
pechos de camisa.

I de este análisis también se deduce que debe cambiarse el actual sistema de pintar acentos en las vocales inacentuadas

a, e, i, o, u,

cuando hacen de preposiciones o conjunciones.

Hoi se escribe:

Aquel mirarse de día,
Ella á él y él á ella.—TIMONEDA.

I, poniéndose indebidos acentos en las vocales, o empleándose sin razón la *y* griega, ni aun con la crema podria indicarse actualmente la adiptongación que tan fácilmente se indica con el subpunto.

Aquel mirarse de día,
Ella a̤ él i̤ él a̤ ella.

VI.

Pero ¿seria tan fácil remover las demás dificultades? ¿Los grados de la acentuación, las pausas i el énfasis podrian ser designados con perfección i fácilmente? No me ocurre así.

SALVÁ observa que en un mismo libro de los antiguamente impresos, solian encontrarse acentuados con las tres clases de tildes llamados (con la mayor impropiedad imaginable) *acento grave*, *acento agudo* i *acento circunflejo*, los pretéritos perfectos

escogiò, acertò, faltò.

Quizá habria sido conveniente que esos símbolos hubiesen

Cerrólas su madre,
fuese por la villa
a dar parabienes
i a consolar *víduas*.

En las reproducciones modernas se lee *viudas*; pero esta lección es inadmisible, porque destruye la asonancia.

A mediados del siglo XVI todavía se usaba este vocablo en su forma anticuada o latina, i en prueba de ello, en la licencia otorgada a la Viuda de Boscán para la publicación de las poesías de su difunto esposo en 1543, se lee:—«Por quanto por parte de vos de doña Ana Girón de Rebolledo, *vidua* del difunto Juan Boscán». La palabra es latina pura: *viuda* viene de VIDUA; *viudo* de VIDUUS; *viudedad* = VIDUITAS; *vidual* = VIDUALIS.

Ahora, cuándo se verificó el paso del latin *vidua* al romance *viuda* lo ignoro, i quede para otros el gusto de descubrirlo

indicado siempre la marcha de las intonaciones; pero ¿quién osaría poner hoi esos caracteres sobre las letras no intensas, para indicar, nó FUERZA, sino INTONACIÓN? Nadie. Ya el acento es, por consentimiento unánime de todos los españoles, signo de EMPUJE del aliento; i entre no tener símbolos que indiquen las modulaciones de la voz, o hacer uso de los circunflejos, etcétera, optemos por la presente pobreza, hasta que una Autoridad literaria poderosa sojuzgue el asentimiento de los ortógrafos españoles con índices adecuados.

Adiós, querido discípulo.

Dime tu opinión sobre el subpunto, que ya has visto en otros libros míos, especialmente en la GRAMÁTICA INGLESA, cuya edición de 1865 te regalé.

Tuyo afectísimo.

CARTA XIV

Mi querido discípulo:

Ya es tiempo de hacer un resumen general que comprenda los resúmenes parciales hechos cuando el momennto lo exigia.

Mis anteriores epístolas sobre la ACENTUACIÓN CASTELLANA, se proponian dos objetos:

En primer lugar:

Manifestar que nuestra prosodia no tiene nada de común con la latina ni la griega.

1.° Porque la nuestra es ACENTUAL i aquellas son CUANTITATIVAS; la moderna es DINÁMICA i la antigua TEMPORAL.

2.° Porque la CUANTIDAD de nuestras sílabas procura la igualdad, mientras que la cuantidad de las antiguas se distribuia en dos clases relacionadas entre sí :: 2 : 1.

3.ª Porque nuestras sílabas no acentuadas pueden, musicalmente hablando, ser más GRAVES o más AGUDAS que aquella sobre que carga el acento, i en griego i en latín las no acentuadas eran siempre más bajas.

4.° Porque para el acento en nuestras sílabas existe una doble escala de intensidades (el ACENTO PROPIO de cada dicción, i el REDUPLICATIVO, enfático u oracional, que siempre refuerza alguno de dicción, i jamás una sílaba inacentuada), i para las antiguas no parece que existieran análogas escalas.

En segundo lugar:

Demostrar:

1.° Que el EXPERIMENTO i NÓ LA AUTORIDAD debe ser el juez definitivo en materia de acentuación;

2.° Que nuestro sistema prosódico depende de la INTENSIDAD;

3.° Que el acento debe estudiarse tanto en la FRASE como en el aislamiento individual de cada dicción:

4.° Que cada voz polisílaba tiene naturalmente una sílaba de más intensidad, la cual es la DOMINANTE;

5.° Que no todas las dominantes tienen igual intensidad: las hai de primero, de segundo, tercer grado... de donde resulta una ESCALA PROSÓDICA DE INTENSIDADES DE DICCIÓN;

6.° Que esas mismas dominantes son más o menos PROMINENTES según el oficio i posición de su palabra en la FRASE: de donde resulta otra ESCALA ORACIONAL DE INTENSIDADES POR POSICIÓN;

7.° Que de las pausas i énfasis del periodo depende la PROMINENCIA ORACIONAL de las dominantes: por lo cual dominantes mui endebles de por sí en una voz aislada, suelen elevarse hasta el cuarto, quinto i aun sexto grado en la ESCALA ORACIONAL DE LAS INTENSIDADES POR POSICIÓN;

8.° Que unas sílabas exigen algunos centésimos de segundo más de tiempo que otras para su pronunciación, i que este exceso de duraciones sobre la común se llama CUANTIDAD;

9.° Que el acento es INDEPENDIENTE de la cuantidad, i que, por tanto, no alarga necesariamente la duración de las sílabas, antes bien muchas veces el acento está en una sílaba i la cuantidad en otra; de modo que la más breve en tiempo suele ser la que exige mayor empuje del aliento: *transportó, pátria, ácueo;*

10. Que las sílabas dependen a la vez del TIEMPO que se tarda en emitirlas i de las POSICIONES ANTAGONISTAS del aparato vocal;

11 Que la lengua castellana NO ES MONÓTONA;

12. Que la sílaba acentuada no tiene INTONACIÓN PRECISA i necesaria;

13. Pero que alrededor del acento se agrupa la inagotable riqueza de intonaciones del español;

14. Que las entonaciones habladas se diferencian de las del canto en que éstas saltan de una nota a otra, i en que aquéllas se trasladan generalmente de un tono a otro sin discontinuidad de vibraciones;

15. Que para adelantar en el análisis se necesita mejorar nuestra insuficiente e imperfecta notación ortográfica.

Hace treinta años, querido amigo, cuando ya me habitué en mis ocios a pensar sobre asuntos de PROSODIA, era necesario demostrar insistentemente la importancia de la INTENSIDAD en la acentuación castellana. Obligaba imprescindiblemente a ello, así la tenacidad que insignes literatos ponían en equiparar el acento a la cuantidad greco-latina, como también el hecho de que, siendo académicos muchos de tan ilustres humanistas, habían logrado imponer a la ACADEMIA ESPAÑOLA la siguiente definición, repetida desde los tiempos de Felipe V:

«ACENTO.—En su propio sentido, es el *tono* con que se pronuncia una palabra, ya subiendo, ya bajando la voz: pero en nuestra lengua i en otras vulgares, se toma por la pronunciación *larga* de las sílabas; i así, cuando decimos que en la *a* o en la *e* de una dicción está el acento, damos a entender que estas vocales se pronuncian con más *pausa* o *detención* que las otras.»

Después, hará como veinte años, la veterana definición fué sustituida por otra, en que el acento se equiparaba principalmente a la intonación, i que era como sigue:

«ACENTO. m. *Gram.*—En su sentido propio i etimológico, es el *tono* con que se pronuncia una palabra, ya subiendo, ya bajando la voz; pero en nuestra lengua i otras modernas se toma por la pronunciación más *alta*, *fuerte* i *detenida* de una sílaba. Así es que por ACENTO hoi se entiende siempre el *tónico* o agudo.»

Ya en esta definición se entrevé algún progreso, pues por vez primera se hace mención del elemento *dinámico* en el adjetivo «FUERTE;» pero los resabios de *breves* i de *largas* se ven *patentes* todavía en el adjetivo «DETENIDA», i la preponderancia de la idea de *altura musical* es de toda evidencia en las palabras «ALTA,» TÓNICO i AGUDO.

Afortunadamente, la verdad ha disipado las nubes; i hoi la ACADEMIA ESPAÑOLA da de acento la definición siguiente:

«ACENTO. (Del lat. *accentus*) m. *Gram.*—*Tono* con que en el latín i otras lenguas se pronunciaban las palabras, ya subiendo, ya bajando la voz. || *Gram.*—En el idioma castellano, la mayor *intensidad* con que se hiere determinada sílaba al pronunciar una palabra.»

¡Lástima grande que no se haga mención de la doble escala de las intensidades: de DICCIÓN i ORACIONAL!

Ya, pués, no precisa hacer ver que en

cántara, cantára i *cantará,*

es siempre idéntica la cuantidad de la primera sílaba *can;* que *ta* i *ra* exigen menos tiempo que *can*, i que el acento, sin embargo, se traslada a sílaba más corta. Ya no es preciso insistir en que no cabe pronunciar el esdrújulo

grandilocuo

invirtiendo más tiempo (!) en la sílaba del acento *di* que en las otras no acentuadas

gran i *cuo.*

Ni hai por qué evidenciar que el elemento TEMPORAL no es de esencia ni aun siquiera constitutivo del ACENTO.

El elemento DINÁMICO, el ICTUS, es el principio esencial de nuestra acentuación. La cuantidad, así como las intonaciones i las entonaciones, son accidentes que no siempre concurren con la intensidad, pero que, cuando se unen al acento i lo coloran con los ricos matices de nuestras inflexiones i modulaciones oracionales, hacen la palabra rotunda i sonora en alto grado. ¡Consorcio feliz; obra bendita de nuestros grandes versificadores!!

Esperando carta tuya con tus observaciones, quedo mui tuyo.

PARTE II

CARTA XV

Querido i buen amigo:

¿Conque quieres que te diga cómo reformaria yo la ortografia castellana?

Que me place.

I.

No todo sea destruir. El buen arquitecto aprovecha los materiales de las antiguas construcciones para los nuevos edificios.

Todos nuestros gramáticos de nota desean reformas en nuestra Ortografia, i ¡ojalá todos cuantos escribimos nos aunásemos para plantear las que parecieran más urgentes i menos inaccesibles.

Algún dia será.

Pero, mientras tanto, conceptuo útil que se oigan las proposiciones de los que se consideren en estado de hacerlas.

Yo en el número, sin verdaderas razones o con ellas, me atreveria a presentar el sistema que expreso a continuación. —¿Habria en él dificultad insuperable?

II.

En español hablamos produciendo sonidos vocales i modificándolos con articulaciones consonantes.

Los sonidos vocales se representan por medio de los signos o caracteres *a*, *o*, *a*, *e*, *i*, o bien *i*, *e*, *a*, *o*, *u* (1).

Las articulaciones consonantes se escriben *b*, *c*, *d*, etc. (2).

Las consonantes se pronuncian siempre del mismo modo.

Las vocales pueden recibir tres clases de modificaciones de que participan las consonantes que las acompañan:

Fuerza,

Tiempo,

Intonación.

Así, dada una posición del aparato vocal, tal como por ejemplo se requiere para decir *a*, podemos pronunciar esa *a* fuerte o suavemente; en mucho tiempo o en poco, i con inflexión de voz más alta o más baja, musicalmente; por lo que hai para hablar:

Una *escala de fuerzas* (o intensidades), *elemento* DINÁMICO;

Otra *escala de duraciones*, *elemento* TEMPORAL;

I otra *escala de entonaciones*, *elemento* MUSICAL.

Por tanto. una *a* puede decirse mui suave, suave, fuerte, más fuerte, mui fuerte, más fuerte aún, mucho más todavia, etcétera.

En mui breve tiempo, en breve, en largo, en más largo, etcétera.

En tono musical mui grave (3), en tono grave, en tono alto, en tono más alto, etc. (4).

No hai manera de indicar por medio de la escritura ninguna de las tres escalas. Apenas puede ser mayor nuestra pobre-

---

(1) La *i* se escribe también *y*, al fin de algunas dicciones, *rey*, *voy*,... como asimismo cuando es conjunción. Esta duplicidad de signos para el mismo sonido deberia acabar por innecesaria. La *u* es muda después de *g* y *q*, etc., etc.

(2) Este sistema tiene muchos defectos. Letras mudas: HUMOR, sobra de signos *sujeto*, *sugesto*, *zelo*, *celo*, CARRO, *honra*... etc. (Véase CARTA XIII anterior.)

(3) Aquí *bajo* i *alto* significan *escaso número de vibraciones* i *abundante número de vibraciones* en un tiempo dado.

(4) El número de combinaciones que los grados de estas tres escalas pueden dar es inmenso.

Mui suave, mui breve, mui grave,
Suave, mui breve, mui grave,
Fuerte, mui breve, mui grave,
Más fuerte, mui breve, mui grave, etc.

za ortográfica. Por eso es tan escaso el número de personas que leen bien, reducido a los pocos de rapidísima perspicacia i grandes dotes de modulación a quienes es dado adivinar las INTENCIONES del escritor en prosa o verso.

Pero hai un índice que marca fuerza o empuje del aire lanzado por los pulmones al emitir un sonido vocal: este índice se llama *acento:* (').

Puede haber otro que indique *duración silábica:* (.). Le llamaremos *subpunto*.

Las cinco vocales no son de idéntica naturaleza; lo que se ve patentemente en nuestro sistema de asonancias, en el cual no se cuenta con la *i* ni con la *u* cuando estas dos vocales concurren diptongalmente con alguna de las otras tres. La *a*, la *o* i la *e* obscurecen, embeben, ofuscan i dominan de tal modo los sonidos de *i* i de *u*, que las cinco vocales se dividen en

absorbentes: *a*, *o*, *e* (1)
absorbibles: *i*, *u*. (2)

Las absorbentes a su vez se subdividen en

a, dominante de { *o* / *e* }

o, dominante de *e* (2)

Las absorbentes, no sólo ofuscan a las absorbibles en concurrencia diptongal o triptongal... con ellas, sino que EN SÍLABA ACENTUADA asumen la acentuación. Únicamente no la asumen cuando no hai diptongo ni triptongo en una sílaba común, ni sinalefa de una o más vocales correspondientes a dos o más palabras (2).

---

(1) El llamar FUERTES (como hacen los prosodistas) a la *a*, la *o* i la *e*, i DÉBILES a la *i* i a la *u*, es hacer lamentablemente uso de mui impropias denominaciones. FUERTE dice relación a la *intensidad*, al empuje, al golpe, al *ictus*, al *stress*; i, así, cualquier vocal acentuada, aun siendo de las, con poco acuerdo, llamadas DEBILES, resulta MÁS FUERTE que las denominadas FUERTES. En *país*, *oí*, *Perú*, la *i* i la *u* suenan MÁS fuertes, i con mucho, que las malamente llamadas vocales fuertes (!) precedentes *a*, *o*, *e*.

(2) Véase *Libro III*, donde todo esto se explicará detenidísimamente.

III.

Fuerza.—DE LA ACENTUACIÓN DE LAS VOCALES.

A.—Las palabras para la ACENTUACIÓN se considerarán ortográficamente divididas en dos clases:

1.° Palabras acabadas en consonante.

2.° Palabras acabadas en vocal.

B.—Para los efectos de la Ortografía se considerarán como no existentes en lo escrito:

1.° La *s* final (1).

2.° La *n* final.

C.—El esfuerzo muscular necesario para la emisión del aire no es el mismo en cada sílaba de una misma palabra española. En todo polisílabo hai una sílaba más intensa o más fuerte que las otras.

Así, cuando decimos *cántara*, *cán* requiere más fuerza que *ta* i que *ra*.

---

(1) En 1866 propuse á la ACADEMIA ESPAÑOLA que no se considerasen como escritas:

1.° La *s* final de plural;

2.° La *n* final de plural, cuando las desinencias fuesen *en*, *an*, *ieron*, *aron*.

Entonces hice esta limitación relativa a los plurales acabados en *n*, porque me pareció que el público no aceptaría fácilmente la innovación de acentuar los dos mil quinientos vocablos acabados i acentuados en *ón*. Pero, como la ACADEMIA, con plausible osadía, ha decidido que sobre ellos se pinte el acento, i, como el público ha aceptado tal acuerdo, la regla que di en 1866, puede quedar reducida a los simplicísimos términos en que la enuncio ahora.

Por mi regla de 1866 se pintaba el acento menos veces; pero el precepto Académico de no considerar nunca como escritas ni la *n* ni la *s* para los efectos ortográficos, es de una sencillez tan grande, que no debe titubearse en admitirlo.

Para que se vea también la importancia de estas reglas, por las cuales no se considera a la *n* como consonante, o mejor dicho, como escrita, ha de tenerse en cuenta que la lengua española tiene siete mil verbos, i que la *n* es signo de plural, sin alterar la sílaba del acento en los tiempos a que corresponden los siguientes ejemplos: *aman*, *amaban*, *amaron*, *habían amado*, *hubieron amado*, *amen*, *hayan amado*, *amaran*, *amarían*, *amasen*, *habrían amado*, *hubiesen amado*, *amaren*, *hubieren amado*.

Resultan quince combinaciones para cada verbo en que la *n* no puede ser considerada como consonante formativa de vocablo, sino meramente como SIGNO DE PLURAL, viniendo a haber, por tanto, más de cien mil palabras cuya prosodia no varía con la agregación de la *n* a la correspondiente terminación del singular.

Cuando decimos *cantára*, *tá* requiere más empuje que *can* i que *ra*.

Cuando decimos *cantará*, *rá* exige más esfuerzo que *can* i que *ta*.

Obsérvese la diferencia de acentuación en

íntimo, intimo, intimó;
dómine, domine, dominé;
óxido, oxido, oxidó;
número, numero, numeró;
intérprete, interprete, interpreté;
célebre, celebre, celebré;
legítimo, legitimo, legitimó;
náufrago naufrago, naufragó;
náufraga, naufrago;
ame, amé;
amo, amó;
amara, amará;
amare, amaré...

Esta relación de fuerza entre una sílaba i las demás se llama ACENTO.

D.—Cuando la última sílaba requiere el mayor esfuerzo muscular, la palabra se llama «aguda» (1) por la generalidad de los prosodistas. Preferible es el llamarlas ICTIÚLTIMAS, i así las llamaré en este PROYECTO.—Por tanto, *sofá, alelí, reloj, almacén, jazmín, almorzar, referir, amistad, constitución,* son dicciones intiúltimas (2).

Cuando la penúltima sílaba es la que requiere el mayor empuje del aliento, la palabra se denomina *llana* (3): por tan-

---

(1) Esta denominación es sobremanera impropia, porque *agudo* no significa aquí *número* de vibraciones, sino *sitio* donde está el acento. Pero, como no hai palabra adecuada, ni las que me ocurren me parecen en su mayor parte admisibles; i, como, por otra parte, es necesario suplir de algún modo la falta, pues no puede haber ciencia sin palabras técnicas a propósito, llamaré a la dicción cuya última sílaba requiere mayor fuerza que las demás *ictiúltima*, denominación de que, sin protesta, he hecho uso en trabajos mios anteriores, según ya queda dicho.

(2) De este modo no ha lugar (como sucede en gramáticas modernas, que las llaman agudas) a confundir el *acento* con el *tono* en que se pronuncia una palabra, «ya *subiendo*, ya *ba ando*» musicalmente la voz; pues el NÚMERO de vibraciones del aire por segundo no tiene nada que ver con el EMPUJE del aliento al pronunciar las palabras, que es lo que constituye el acento, el ICTUS en el idioma castellano.

(3) Debe desterrarse el uso de llamarlas *graves* i *largas*; primeramente, porque la fuerza máxima no siempre cae en sílaba grave o de corto número

to, *elixir*, *alférez*, *carácter*, *alma*, *limpieza*, *encanto*, *patria*, *joya*, son palabras llanas.

Cuando la antepenúltima sílaba exige más fuerza que las otras, la voz se llama esdrújula de primera clase; por tanto, *lámpara*, *pájaro*, *lúgubre*, *limpialo*, *sácale*, *dámelo*, *comételo*,... son esdrújulos de primera clase (1).

Cuando la sílaba anterior a la antepenúltima es la que requiere el mayor esfuerzo muscular, la palabra se llama esdrújula de segunda clase: así, *cómetelo*, *límpiaselo*, *búscatela*, *comiéndosela*, *trayéndoseles*, etc., son esdrújulos de segunda clase.

Cuando la silaba ante-anterior a la antepenúltima es la que se pronuncia con más empuje, la palabra se llama esdrújula de tercera clase: *comiéndosemelo*, etc.

Hai, pués, en español palabras ICTIÚLTIMAS, palabras LLANAS i palabras ESDRÚJULAS (de primera, segunda i tercera clase).

E.—Las palabras *ictiúltimas* acaban regularmente en consonante: pocas acaban en vocal, excepto en varios tiempos de la conjugación. (Recuérdese que la *s*, final de plural en los nombres, así como la *n*, signo de plural en las terceras personas de los verbos, no se estiman como consonantes para los efectos de la Ortografia.)

Cuando los vocablos ictiúltimos no acaben en consonante, sino en vocal, se pondrá sobre la vocal final el tilde siguiente: '.

Cuando acaben en consonante nada se pondrá.

Así, pués:

1.° *Ojalá*, *comeré*, *aleli*, *relevó*, *ambigú*, etc.; *Tomás*, *francés*, *anis*, *Quirós*, *patatús*, *volcán*, *desdén*, *jardín*, *botón*, *atún*, *verán*, *cantarán*, etc., se acentuarán en la vocal final; porque esas palabras no acaban en consonante, siendo ictiúltimas.

---

de vibraciones; i, en segundo lugar, porque muchas veces ese máximo de empuje, ese ICTUS MÁXIMUS ocurre en sílaba de corta duración. El ICTUS, el empuje de los pulmones no debe confundirse con el TIEMPO ni con la INTONACIÓN.

(1) No hai dificultad en seguir con esta palabra, que viene del italiano *sdrucciolo*, resbaladizo, i que no ofrece el inconveniente de *agudas* i de *graves*, que recuerdan el accidente *vibratorio* o de *intonación*, ni el de *largas* i *breves*, que recuerdan el elemento de duración o *temporal*.

2.° I *amistad*, *amanecer*, *feliz*, *amor*, *juventud*, no se acentuarán, por acabar en consonante, siendo, como son, ictiúltimas.

Resulta, pués, que siempre que se encuentre una palabra acabada en consonante, sin acento en ninguna de sus vocales, se pronunciará haciendo el mayor esfuerzo muscular al decir la última sílaba. Ausencia de acento i final consonante indican que la última sílaba requiere mayor fuerza que todas las demás.

NOTA.—Como la *s* final i la *n* final no se consideran como existentes en lo escrito, habrá que acentuar las palabras ictiúltimas que acaben por *s* o por *n*: así, tendrán que escribirse con acento *convenís*, *cantarán*, *comerán*, etc.; *Tomás*, *francés*, *anís*, *Quirós*, *patatús*, *volcán*, *desdén*, *jardín*, *botón*, *atún* (como antes se ha visto).

F.—Las palabras *llanas* acaban regularmente en vocal: pocas llanas terminan en consonante.

Las llanas, por lo común:

Unas veces acaban en una vocal *(casa, llave)*;

Otras veces acaban en dos *(patria, cráneo)*; (1)

Otras en tres *(buei, acueo, santiguáis)*.

Cuando no acaben en vocal, sino en consonante, se pondrá sobre la vocal de la penúltima sílaba el tilde acentual: ´.

Cuando acaben en vocal nada se pondrá.

Así, pués:

1.° *Carácter*, *elixir*, *huésped*, *frágil*, *débil*, *móvil*, *alférez*, se acentuarán en la penúltima sílaba. Si no se acentuásen deberíamos (por acabar esas voces en consonante) pronunciar fuerte la última sílaba, que no es la que en ellas requiere el mayor esfuerzo a la emisión de la voz.

2.° *Casa*, *mesa*, *silla*, *estante*, *marineros*, *transportes*, no se acentuarán, por acabar en vocal.

Resulta, pués, que siempre que se encuentre una palabra acabada en vocal, sin acento en ninguna de sus vocales, se pronunciará haciendo el mayor esfuerzo muscular al decir la penúltima sílaba.

---

(1) Véase en el *Libro III* el por qué hacen mal los que consideran a *cráneo* como esdrújulo.

Nota.—Como la *s* final i la *n* final no se tienen en cuenta para la acentuación, no habrá que acentuar las palabras llanas en plural que acaben por s, ni por *n*: así, no se acentuarán *camas, mesas, soldados, marineros, ingleses, aman, amen, comieron, cenaron*, etc., *Zeuxis, antes, exomen, crimen, joven, volumen, Carmen, dolmen*, etc.

G.—Las palabras esdrújulas se acentuarán en la sílaba que requiera el mayor esfuerzo: regularmente en la penúltima sílaba.

Miércoles, éxtasis, cámara, límpido, plácido, dámelo, préstalo, comiéndose, cárceles, dólmenes.
Préstamelo, mándaselo, comiéndoselo, encontrándosele.
Mandándosemelo.

Nota.—Por el uso se ponen acentos en las palabras interrogativas: *¿cuál? ¿cuánto? ¿cuándo?*, etc. I, efectivamente, el uso tiene razón. *¿Cuál?* preguntando exije más empuje que *cual* comparativo .. *la quiero tal* cual *es.*

El uso también quiere que con el acento se distingan unas de otras las voces que con diferente significado i fuerza acentual se escriben con las mismas letras: *el* artículo, *él* pronombre: *de* preposición, *dé* verbo: *para* preposición, *pára* verbo: *se* pronombre, *sé* verbo. I, de conformidad con este uso racional, yo propondría que, para evitar confusiones, se acentuasen también voces tales como *cantára* i *cantará*, *cascára* i *cascará*: *picarón* sustantivo, *picáron* verbo: *cas arón* sustantivo, *cascáron* verbo: *cuajarón, cuajáron*: *mascarón, mascáron*: *inglés, íngles*: *éntre* verbo, *entre* preposición: *sóbre* sustantivo i *sobre* preposición: *sus, sús*: *mas, más*: *pie, pié*: *no* con verbo y *nó* interjección, etc. Ciertamente muchos de estos acentos resultarían superfluos, pero evitarían vacilaciones al leer.

IV. (1)

Tiempo.—de las sílabas por razón de las consonantes.

Las sílabas se dividen del modo siguiente:

1.° Una consonante entre dos vocales pertenece a la segunda vocal.—*A-mo, ma-ri-ne-ro, a-te-mo-ri-za-do, pe-re-zo-so, a-ma-ne-ra-do.* La *ch* va con la segunda: *e-cha, tre-cho, lu-cha.* Lo mismo la *ll* i la *rr*: *Se-ri-lla, ca-rro.*

---

(1) La cuestión del tiempo será tratada en tres secciones:

Tiempo, por razón de las consonantes;
Tiempo, por razón de las vocales;
Tiempo, por razon de la cuantidad.

2.º La *r* i la *l* entre consonante i vocal no se tendrán en cuenta para nada.—*A-bre*, *ha-bla*, *a-flo-ja*, *ca-bra*, *li-bre*, *lie-bre*, *bro-ma*.

3.º Cuando hai dos consonantes entre dos vocales, con cada vocal se junta una consonante.—*En-no-ble-ce*, *ac-ción*, *en-ci-na*, *im-pe-rio*, *an-to-jo*, *al-to*, *hur-to*, *in-ten-to* (1).

4.º Si hai tres consonantes entre dos vocales, con la primera vocal van las dos primeras consonantes (2).—*Cons-ta*, *cir-cuns-pec-to*.

5.º El caso de cuatro consonantes entre dos vocales no ocurre sino siendo una *l* o una *r* la última de las cuatro consonantes; pero, como ni la *l* ni la *r* se cuentan para nada, este caso entra en realidad en el de tres consonantes entre vocales.—*Cons-crip-to*, *cir-cuns-cri-bir*, *cons-truc-ción* (3).

6.º Toda consonante final pertenece a la vocal anterior.

7.º En algunos vocablos evidentemente compuestos se hace la división por los componentes: *nos-otros*, *des-componer*, *sub-rayar*, *ab-rogar*, *sub-asta*, *sub-alterno*, etc. Pero, cuando la composición del vocablo ha perdido su conciencia etimológica, se siguen las reglas anteriores: *cons-tar* i nó *con-star*; *cons-truir* i no *con-struir*, etc. (4)

V

Tiempo.—DE LAS SILABAS POR RAZÓN DE LAS VOCALES.

A.—Si en cada sílaba no entrase nunca más que una sola vocal, apenas presentaría dificultades la silabización castella

---

(1) El uso, con bien poca lógica, hacia que la *rr* doble se dividiese en medio de palabra: *car-ro*, *ar-royo*, *hor ri ble*, debiendo ser *ca-rro*, *a-rro-yo*, *ho rri ble*. La ACADEMIA ha procedido sabiamente en prohibir la antigua partición.

(2) En español se encuentran algunos libros en que no se hace uso de la *x*, la cual sustituyen constantemente por *cs*. Los que escriben *experto*, *éxtasis*, siguiendo la regla tercera de dos consonantes entre dos vocales, dividen *ex-per-to*, *éx-ta-sis*, pero los que escriben *ecsperto*, *écstasis* (chocando abiertamente con el uso), dividen *ecs per to*, *écs ta-sis*. Los que escriben *examen*, dividen, según la regla primera, *e-xa men*; pero los que escriben *ecsamen*, dividen según la regla tercera *ec sa men*.

(3) Pudiera darse también esta regla: si hai cuatro consonantes entre vocales, las dos primeras consonantes van con la vocal antecedente i las dos segundas con la siguiente.—*Obs-tru-ye*, *cons-tru-yó*.

(4) Nuestro sistema no es el seguido por los ingleses: los cuales sabiamente descomponen los vocablos conforme a su formación: *lov-er*, *am ador*; *lov-ing*, *am-ando*; *lov ing-ly*, *am-ante-mente*, etc.

na, ajustada siempre a las reglas precedentes. Pero dos o más vocales pueden encontrarse juntas entre consonantes,

al principio de dicción,

al fin;

I, cuando tal sucede, surgen casos intrincados, porque, unas veces, las vocales contiguas se enuncian en un solo tiempo silábico,

patr*ia*, pas*cua*, nu*cleo*, ac*ueo*,...

por la patrIA morir el hombre debe;

otras veces, cada vocal exige para sí sola un tiempo,

rio, tia, oia, huia, vefais, rehuiaos...

¿oiais, mujeres desdichadas?

i otras veces, en fin, en un grupo de varias vocales, alguna de ellas requiere para sí un tiempo, i las demás, en junto, otro tiempo,

¿concept*u áis*, mujeres desdichadas?

B.—Cuando las vocales de una dicción se pronuncian juntas en el solo tiempo de una sílaba, se dice que esas vocales forman DIPTONGO:

med*ia*, sit*io*, f*ué*..., v*ió*...

pero, cuando cada una requiere un tiempo, su emisión constituye un ADIPTONGO:

caos, proa, cae, roe, pna, ria, rió, dia, media, sitio, sitió.

Si tres vocales de una dicción entran juntas en el tiempo de una sílaba, se dice que forman triptongo:

santig*uáis*, b*uéi*, ac*uea*.

I, si cada una de las tres pide para su individual pronunciación un tiempo silábico, el grupo constituye un atriptongo:

oia, huia, leia, rehuiamos...

C.—Las reglas que gobiernan las diptongaciones i las adiptongaciones, i, en general, la emisión de muchas vocales

en un solo tiempo silábico, o su aislamiento e independencia fonética, son, en primer lugar, complicadas, porque dependen de la NATURALEZA de las vocales, i de las circunstancias de estar CON ACENTO o sin él, es decir, de caer o nó en alguna vocal del grupo la mayor fuerza acentual, el ICTUS, el STRESS; i, en segundo lugar, no pueden abarcar todos los casos, por ser, en muchas ocasiones, potestativo i dependiente de la voluntad del que habla el desatar las vocales de un diptongo—(lo que se llama *diéresis):*

grandioso, grandioso;
coetaneo, coetaneo (1);

o bien el pronunciar en un tiempo silábico las de un adiptongo (lo que se llama *sinéresis):*

cae, cáe;
caos, cáos;
alzaos, alzáos...

D.—Pero toda dificultad se obvia en la ortografía castellana con un índice especial, exclusivamente destinado a indicar que una vocal cualquiera no se une a la contigua siguiente; lo que se logra sin afear en lo más mínimo la escritura (como ya en este impreso se habrá observado), colocando un punto debajo de la vocal que haya de formar por sí sola sílaba independiente, *sin unirse* en diptongo a la inmediata.

Así *media* tendrá tres sílabas i se diferenciará de *media*, bisílabo: *sitio* de *sitio*, etc.; i, cuando se trate de voces poco usuales, no podrá dudarse de su silabización: *Sinaí; periodo, periodo, periodo* (2); *vaciese, váciese; miriadas, miriadas, miriadas* (2), *léi, lei, leí*, etc.

Para que comprendas toda la importancia de este sistema de puntuación, observa con qué facilidad se puede distinguir el inmenso número de palabras españolas que se hallan en el caso de las siguientes:

---

(1) Licencia ilícita: *coetaneo* es tristlabo por léi de la lengua española.
(2) Pueden presentarse ejemplos de estas tres prosodias, sacados de buenos escritores. Véase *Libro III.*

Diez, diez.
Amplio, amplio, amplió, amplió.
Pié (subjuntivo): *pié* (la extremidad de la pierna): *pié (pretérito).*
Inventario, inventario, inventarió.
Simultaneo, simultaneo, simultaneó.
Contrario, contrario, contrarió, contrarió.
Oblicuo, oblicuo, oblicuó (oblicuó).
Continuo, continuo, continuó (continuó).
Vidrio, vidrio, vidrió.
Rei, rei.
Sitio, sitio, sitió (sitió).
Feria, feria.
Ferio, ferió (ferió).
Vario, vario, varió (varió).
Arteria, arteria.
Cabrio, cabrio.
Fiome, fiome.
oians, oiais, veiais, veiais, etc., etc.

En las palabras en que el dipongo sea potestativo (que actualmente son escasas), el medio de puntuación adoptado en esta obra indicaria con suma facilidad la intencion del que habla:

Auxilio, auxilio, au·xi·lió (au xi·li·ó).
Flúido, fluido, fluido.
Diáfana, diáfana.
Ampliando, ampliando.
Auxilio, auxilio.
Fraseologia, fraseologia.
Teoria, teoria (1).
Coetaneo, coetaneo (1).

En jaspe inmóvil flúidos sutiles

Salió el maestre a caballo...
El maestre entonces con aguda lanza...

A tierra cáe con sin igual ruina
En ruinas cáen las árabes mezquitas;
I las columnas caen en ruinas.

Han visto en tan brevísimo periodo.
Daban en periodos contrahechos.

---

(1) Desatc ilegal del diptongo inicial de esta palabra.—Véase *Libro III, tomo II.*

¿Qué es la Historia? Períodos de guerra (1)
Seguidos de períodos horribles
De vil esclavitud.

E.—I es tanto más necesario este índice ortográfico de adiptongación, cuanto que en el tiempo de una sílaba métrica pueden pronunciarse o dejar de pronunciarse, no solamente (como se ha visto) los grupos de vocales contenidos en una sola dicción, sino también los que finalizan un vocablo i comienzan otro:

LA AU-ro-RA En-ro-je-cI A El-ho-ri-zon-te.

Esta unión en diptongo o triptongo de vocales correspondientes a vocablos consecutivos efectuada en un solo tiempo silábico se llama SINALEFA: i se denomina HIATO la independencia i aislamiento de cada vocal de éstas en el tiempo de una sílaba:

que las-man-chas-de-la hon-ra

F.—Así, pués:

Diptongo i adiptongo,
Sinalefa e hiato,

no expresan fenómenos distintos en su índole: sólo indican que en un caso, las vocales corresponden a una sola dicción; i que, en otro, pertenecen a dos dicciones, cuando menos.

G.—En una sola dicción no se encuentran más que diptongos i triptongos:

SI-TIO, GUA-PO, PAU-SA, FRA-LE, MONS-TRUOS,
FEHA-cien-te, MAHO-me-ta no, AHU-yen-tar,
COAT ta-ción, Gui-puz-COA, Da-NAO,
pro-nun-CIÁIS, BUÉI, a-CUEA, etc.

Pero en las reuniones de vocales formadas por dos palabras o más, se encuentran grupos de dos, de tres, de cuatro i hasta de cinco i seis vocales, enunciadas en un solo tiempo silábico: en el solo tiempo de una sílaba métrica.

---

(1) Tal vez tengan razón los prosodistas que desean una sola prosodia para cada palabra; pero es el caso que hoi por hoi existen muchas voces que se miden de varios modos.

Sinalefas binarias:

jun-to AL-a-gua-se-po-ni-a
i BA A-le GRE I-bu-lli-cio-sa.

Sinalefas ternarias:

¡Yo-dar muer-TE A un-des-ar-ma-do!
No HAI-pa-sión-don-de-no HAI-ce-los.

Tetraptongos:

Es-tos,-Fa-BIO ¡AI-do-lor!-que ves-a-ho-ra.
Del-quin-to Car-los-el-pa-la-CIO AU-gus-to.
El-In-dio AU-gus-to-que ven-ció a-tu her-ma no.
El-su-CIO AU-tor-del-li-be-lo.

Pentaptongos:

Vol-vió A EU-rí-di-ce el-mí-se-ro-los-o-jos,
I-vió A EU-ro-pa a-sus-piés,-más-no-vió a I-be-ria.

Hexaptongo:

El-mó-vil-a-CUEO A EU-ro pa-se en-ca-mi-na.

H.—Así, pués, el subpunto se expresará o nó, conforme a las dos reglas siguientes:

1.ª Nunca se pintará cuando en el solo tiempo de una sílaba métrica se pronuncien dos o más vocales seguidas, ya correspondientes a una sola dicción, o bien a varias dicciones consecutivas.

2.ª Pero se pintará cuando una vocal cualquiera no se una a la siguiente inmediata de su misma dicción, o de la dicción inmediatamente consecutiva.

En virtud de estas dos reglas relativas al símbolo de adiptongación, i de las precedentes relativas al otro símbolo acentual, tendrá todo lector medios seguros de saber dónde carga el empuje del acento, i qué vocales se pronuncian ligadas a las demás, o bien independientes de ellas, cesando así una de las más grandes dificultades de la actual lectura. Hoi el lector de más lista perspicacia suele encontrarse perplejo, por serle imposible atinar de pronto la distribución de una serie de vo-

cales; i ni aun quizá, después de vacilante tanteo, mide bien algún verso, por haber muchos que pueden constar de varios modos, i no ser siempre fácil adivinar cómo los midió el compositor.

1.—Pues, si con el uso del subpunto desaparecen para el que lee muchas de las perplejidades que hoi ocasiona la lectura, el que escribe necesita normas a que atenerse para saber cuándo ha de pintar o nó el subpunto.

Para el uso, pués, de este signo de adiptongación, se considerarán las agrupaciones vocales

1.° En cada palabra aisladamente;

2.° En palabras consecutivas.

J.—LEYES EN UNA SOLA PALABRA.

DIPTONGACIÓN.

1.ª Dos vocales contiguas CUALESQUIERA INACENTUADAS forman diptongo:

m*ah*ometano,	Guipuzc*oa*; (1)
c*ae*dizo,	cre*ac*ión;
grand*io*sidad,	rad*io*;
*ai*roso,	barbar*ie*;
c*ai*rel,	dab*ais*;
v*iu*dez,	c*ui*dado...

Por licencia (mal tolerada a menudo con el nombre de diéresis e indisculpable las más veces) desatan algunos versificadores descuidados estos diptongos, i entonces se pintará el subpunto:

faetonte, teoria, coetaneo, criatura, (1)
ruinosisimo, viudez.

2.ª Toda ABSORBIBLE INACENTUADA forma por regla general diptongo con cualquier vocal ACENTUADA contigua, ya esté antes, ya después:

(1) Véase el *Libro III, tomo II.*

gáita, bóina, péine, llegáis, veréis, acción (1),
anciána, diósa, viéne,
sáuce, Sóuza, féudo,
guápo, acuóso, buéno,
cuída, triúnfa.

El uso desata a veces estas combinaciones vocales, i entonces se señala el subpunto:

cri̤ado, grandi̤oso, ra̤iz, pa̤is;
ruin, vi̤uda.

ADIPTONGACIÓN.

Ninguna vocal ACENTUADA se une en diptongo a una ABSORBENTE; i, por tanto, debe el subpunto indicar la independencia de la vocal dominante:

alzao̤s, ca̤os, tra̤e, ro̤e, ancho̤a, corre̤a, oce̤ano;
po̤ético, te̤órico, re̤al, le̤ón;
co̤bombro, cre̤encia;
aza̤har, lo̤or, cre̤er;
para̤iso, valia̤, periodo, pi̤isimo;
a̤una, falṳa.

Por licencia llamada *sinéresis* (i que rara vez es tolerable), se juntan en diptongo estas combinaciones vocales:

alzaos, nao, tráeme, róelo, creer.

Naturalmente, en la sinéresis se suprime el subpunto.

K.—LEYES EN PALABRAS CONSECUTIVAS.

1.ª Las vocales consecutivas INACENTUADAS correspondientes a dos o más palabras se ligan por sinalefa, i se pronuncian en un solo TIEMPO SILÁBICO: forman constantemente SÍLABA MÉTRICA, exceptuando el caso de haber el impedimento fisiológico de que se habló en la anterior CARTA X, pág. 227, esto es, en el caso de existir una *absorbible* entre *absorbentes*.

I EN tu RISA I TU HAblar ME EMbebecía (4 sinalefas binarias.)
estATUA HOrrenda de mi atroz pasado (sinalefa ternaria.)

---

(1) Claro es que no es necesario acentuar los vocablos *gaita*, *boina*, *peine*, *anciana*, *diosa*, etc., i que sólo en gracia de la claridad aparecen acentuados en los ejemplos anteriores.

I A Eurídice los montes respondían (Sinalefa cuaternaria.)
mi labio A Euterpe consagró loores, (Sinalefa quinaria.)
el móvil ACUEO A Europa SE Encamina. (Sinalefa senaria.)

2.ª Por varias causas, nó siempre se ligan en un solo tiempo las vocales correspondientes a dos o más palabras consecutivas, i, cuando tal ocurra, debe señalarse el subpunto.

3.ª No se ligan dos vocales por sinalefa, cuando LA SEGUNDA TIENE ACENTO:

Vista la causa, EN fin, llegó LA HORA,
rápido desprenderse de LO Alto,
los cabellos DE Ébano bruñido,
emponzoñó SU Alma LA Amargura.

Por excepción, cuando a la segunda vocal ACENTUADA precede algún monosílabo no acentuado, o palabra de acento flojísimo, suele no hacerse HIATO: si tal ocurre, entonces no se pinta el subpunto:

Y de ansiedad confusa SU Álma llena
en procesos sin fin SU ínclita historia.

4.ª Por razón análoga a la anterior de estar acentuado el último elemento de la sinalefa,

O por hallarse una absorbible entre absorbentes,

O por formar un adiptongo parte de un grupo de vocales consecutivas pertenecientes a dos o más palabras seguidas,

Pueden no juntarse todas o algunas de las vocales de esas series: el subpunto entonces marcará la distribución.

Tan gran DESEO HONRA tus audacias
ANSIA HUMOS quien ANSIA HONRAS
si PARA HUIR del triste precipicio
que es un tormento irresistible AHORA
¿Esperas que tlaquEE El edificio?
sombra incolora O Alba purpurina
i por ella HE HONRADO tus blasones,
tiemblE I HUMILLE su cerviz el Sena
en él de bronce I oro
mes azaroso E infausto
HUIA HOSCA del mejor amante
se CREE AÚn de vos i vuestro hermano
más claro cada vez el son SE OIA
¿qué BAI inmortal ni aun firme i duradero?
de la brava I AUdaz gente araucana

a un pez, a un bruto I A un ave
a vencer lo imposible: HOI HE Arrojado
¡AI! A Aumentar su tristura
débil SE OIA Entre sus labios secos,
por mi sangre infeliz corrió, I AUN ella
de ayer tu odio A HOI HA AUTORIZADO.

¡Qué claramente distribuye el subpunto esas ocho vocales de este último verso!

Como se habrá observado, el no formar diptongo una vocal con la siguiente, no supone que no lo pueda formar con la anterior: *necio* U *osado:* la *o* no se une a la *u* siguiente; pero forma diptongo con la *i* que precede, etc.

VI.

Tiempo.—DE LA CUANTIDAD.

A.—En pronunciar la sílaba que tiene muchas consonantes o vocales se invierte indudablemente más tiempo que en pronunciar la que tiene pocas: en la palabra

transporte,

la sílaba *trans* exige más duración que la sílaba *por*, i *por* exige más que la sílaba *te*.

Esta relación de tiempo se llama CUANTIDAD. Así se dice que *trans* tiene más cuantidad que *por*, i *por* más que *te* (1).

NOTA.— El ACENTO i la CUANTIDAD no tienen dependencia entre sí: en *cantará*, la sílaba de más acento es *rá*, i la de más cuantidad es *can*: en *constó*, *tó* tiene el acento i *cons* la cuantidad. Esto no quiere decir que el acento i la cuantidad no puedan unirse a veces en la misma sílaba, como sucede en *consta* i *cántara*, donde *cons* i *can* son las sílabas que, a la vez, tienen el acento i la cuantidad.

B.—El espacio de tiempo de las sílabas no es, pués, el mismo, a causa de la cuantidad. Unas veces el espacio de tiempo consiste en la corta duración que requiere la simple emisión de una vocal, como en A-*mo:* otras se alarga al tiempo ne-

(1) Pero no se olvide nunca que esta cuantidad moderna no tiene nada que ver con la cuantidad greco-latina.

cesario para la pronunciación de una vocal i una consonante, como en AL-*mo*, o de una consonante i una vocal, como en LA-*mo:* otras se extiende al tiempo que exige la pronunciación do dos consonantes i una vocal, como en BLU-*sa*, BUL-*to*, o bien de dos vocales i una consonante, como CAU-*sa:* otras, en fin, se prolonga hasta el tiempo necesario para pronunciar varias consonantes con una o más vocales, como TRANS-*por-te*, *a*-TRIO, *pa*-TRIA, *mons*-TRUOS.

Siendo tan distintos estos tiempos, se llama, sin embargo, SÍLABA a la duración comprendida entre el mínimum de tiempo que exige la pronunciación de una sola vocal i el máximum de muchas consonantes i vocales. La sílaba, pues, no depende del tiempo sino de las condiciones fisiológicas enumeradas en la CARTA X.

VII.

INTONACIÓN.

En esto es defectuosísima nuestra Ortografía (lo mismo que la de todas las lenguas).

Sólo tenemos los signos de interrrogación ¿?; de admiración ¡!; de admiración interrogativa ¡?, i de paréntesis (); i nos faltan por completo medios para expresar la ironía, el deseo, el desprecio, la duda, la compasión, el miedo...

I aún los signos interrogativos i de admiración, no sirven para deslindar grados, ni variantes en los grados.

Los modos de intonación i de entonación no se pueden, pués, simbolizar.

VIII.

RESUMEN.

Puede sin inconveniente haber dos índices ortográficos: uno dinámico i otro temporal:

1.° El tilde acentual indicará la sílaba que exige más empuje para su emisión;

2.° El subpunto indicará el cuándo una vocal contigua a otra exige el tiempo de una sílaba (sílaba métrica).

El tilde acentual i el subpunto se escribirán o se supondrán conforme a las reglas dadas. Así,

Toda palabra que tenga tilde se pronunciará cargando la voz sobre la sílaba atildada *(lámpara, alférez, chacó)*.

Si no tiene tilde acabará

o en vocal,
o en consonante:

si acaba en vocal se cargará la pronunciación sobre la penúltima sílaba *(casa, nervio, cornea, acueo)*; si acaba en consonante sobre la última *(amar, temed, feliz)*.

No se considerarán como consonantes (o, más bien, como escritas), la s final *(casas, anís)*, ni la N final *(amen, amén cantarán, joven, almacén, régimen)*.

Siempre que se encuentren dos o más vocales con un punto por debajo, se echará en pronunciar cada una de las que tengan subpunto el tiempo mínimo de una sílaba métrica *(teoria oia, poesia* (1), *te amo, de oro)*.

Cuando se encuentren dos ó más vocales consecutivas sin subpuntos se pronunciarán todas en el tiempo de una sílaba *(teoria, poesia, ciencia, craneo, vió a Europa)*.

Adiós, discípulo. Ahí tienes lo que yo haría i lo que he hecho ya en varias obras mias desde 1865 para facilitar la buena lectura, hoi habilidad i dote de mui pocos.

Tu afectísimo.

---

(1) Las voces *teoria* i *poesia* son NORMALMENTE trisílabas. Sólo por licencia (vituperable a mi júicio, pero tolerada cuando se trata de estas dos palabras) las hacen de cuatro sílabas los versificadores que se ven apurados para rellenar un renglón, i a quienes no lastima faltar a las leyes de la prosodia que prescriben juntar en diptongo dos vocales contiguas cuando en ninguna de ellas carga acento.

CARTA XVI

Amigo i discípulo:

Eres malo. Quieres que forme *proceso* al sistema actual de nuestra ortografía, por el gusto de ver poner mala cara a sus defensores.

Pero, hombre de Dios, si nadie lo defiende! Hai, sí, quienes lo amparen; pero quienes lo amparan son las fuerzas más formidables del mundo *moral:* las fuerzas impersonales; i, por tanto, incoercibles casi: la rutina, la pereza, la mala voluntad contra todo lo que es nuevo.

«Si ponen el teléfono, yo me aprovecharé de él; pero ¡dar yo un solo paso siquiera para que lo traigan!! ¡Bah! ¡Bah! ¿No nos hemos pasado siempre bien sin él?»

Veo que eres malo; pero por complacerte, formaré proceso al actual sistema; aunque nó con mala voluntad contra bicho viviente: sino porque, como en otra ocasión tuve oportunidad de decirte, la demostración de los errores ajenos suele ser buen método de guiar a la perfección, o por lo menos de mejorar la doctrina impugnadora; pues, cuando menos, tiene que ostentarse limpia de los vicios que censura.

Dicho esto, entro en materia.

PROCESO DEL ACTUAL SISTEMA ORTOGRÁFICO.

No existe persona entendida que desconozca su escaso valor; i no hai ni una voz siquiera desde los tiempos de Nebrija que se levante a defenderlo. Se le acepta sólo por falta de arranque para adoptar medios mejores. Haya, pués, arrojo, i la reforma será recibida con unánimes aplausos.

¿No se lo infunde el éxito a la ACADEMIA ESPAÑOLA? ¿No ha marchado siempre en sus innovaciones de victoria en victoria? ¿No se debe a su iniciativa la exclusión de las letras dobles, como en *passión*, *difficultad*...? ¿La cesasión del uso doble en *iunque*, *uestir*, *cherubín*, *xicara*...? ¿La proscripción de tildes inútiles; *convocò*, *monarchía*, *exâmen*...? ¿La abolición de ortografías enteramente etimológicas; *phantasía*, *systema*...? (¡Pero se conservó la Y en REY, convoy, Juan Y Juana...!!) ¿No acaba ahora hace pocos años de admitirse el acento para los vocablos ictiúltimos terminados en N, S; *alacrán*, *corazón*, *jamás*, *anís*...? ¿No se ha aceptado la supresión en las voces llanas; *virgen*, *crisis*...?

Haya, pués, decisión para prescindir del actual tecnicismo prosódico; i de él se prescindirá *en el acto* por cuantos tengan amor a esta clase de disquisiciones; i después por todo el mundo; porque todos tienen interés en entender i ser entendidos; i, con la actual fraseologia, no se puede hablar de prosodia; porque, no sólo es impropia e inadecuada, sino también porque induce ineludiblemente en error.

CARGOS PRINCIPALES.

1.° Es preciso, al clasificar las vocales, proscribir el uso de las ineficaces i perturbadoras denominaciones

fuerte, débil,

por no ser fuerte ni débil ninguna vocal *en absoluto*, i poderlo todas *accidentalmente* ser. El ICTUS, el EMPUJE de los pulmones al expeler el aire, es lo que hace FUERTE a cualquier vocal acentuada; i el ICTUS no es propiedad exclusiva de ninguna. Es ACCIDENTE de la emisión, nó ESENCIA del sonido. El acento es CARÁCTER distintivo en cada VOCABLO; pero sólo ACCIDENCIA en cada VOCAL.

2.° También deben condenarse las denominaciones

largas, breves,

como insensatos sinónimos de acentuadas e inacentuadas. Lo largo i lo breve podria sólo referirse al TIEMPO; pero nunca a la INTENSIDAD. Jamás el ICTUS depende de la DURACIÓN.

3.° Deben asimismo quedar resueltamente excluidos del lenguaje prosódico las vitandas voces

agudo, grave,

porque estas dos dicciones se refieren a la INTONACIÓN, al número de vibraciones por segundo, al CANTO; i de ningún modo al empuje del aliento, a la fuerza acentual, a la INTENSIDAD de lo emisión. De las intonaciones prosódicas sabemos poco, pero nunca sabremos nada mientras sigan en uso esas dos funestas denominaciones, evidentemente sigiladas de error.

4.° No ha de pintarse el tilde acentual en las vocales que van solas, por carecer éstas SIEMPRE de intensidad:

amo A Pedro,
Juan O Juana,
siete U ocho,
peligroso E incierto.

Esta práctica debe desde luego concluir, por no ostentar razón ninguna de ser. En Chile nos han precedido.

5.° Debe la Y dejar de usarse como vocal.

6.° Pero principalmente urge una reforma.

El tilde acentual debe dejar de indicar dos accidentes que, con frecuencia, se excluyen:

esfuerzo,
duración.

Siendo independientes estos elementos, cada cual debe tener índice especial i exclusivo,

Uno: para la fuerza, el *ictus* (indicado por encima de la vocal);

Otro: para la duración, el tiempo silábico (indicado por debajo de ella).

7.° El acento, como indicador supernumerario de duración

según el actual sistema, es símbolo sobre manera impropio, i, además, mui deficiente (1):

criado, fianza, miope, ruido,
suave, suntuoso...

Malo seria siempre que un mismo signo tuviese dos oficios; pero podria hacerse excepción en obsequio de aquel que, EN TODO CASO, los desempeñara bien: mas, por ser el índice de la *intensidad* mui deficiente en su cargo supernumerario de signo de *duración*, de ahí el necesitarse (aún en el deficiente sistema actual) otro signo suplementario: la CREMA:

crïado, fianza, rïóse...

8.° Pero tampoco basta la CREMA, por ser ésta signo también indicador de que la *u* se pronuncia en las combinaciones

güe, güi;

por manera que no hai medio de indicar si

argüí

es bisílabo (ar-güí); o trisílabo (ar-gü-í). El subpunto no deja duda: *argüí*.

9.° Acusa manifiesta inopia de recursos al acentuar dicciones como

raíz, laúd.

Por acabar estas voces en consonante, ¿no se sabe ya que su acento carga en la última sílaba? ¿Por qué, pués, se pinta?

Pues se pinta, nó para indicar la acentuación (que ésa ya se sabe dónde carga), sino pura i simplemente para indicar el número de las sílabas.

I hé aquí al tilde acentual dejando de servir para indicar la acentuación; que el tilde se pinta en esas voces i sus análogas sólo para indicar que son bisílabas: mejor seria la crema:

rä-iz, lä ud;

---

(1) ¿En qué vocal de las numerosísimas voces análogas a las de los ejemplos iba a pintarse acento? ¡Bonito resultado daria el escribir *crí-a-do, fí-anza, mí o pe, rú-i-do*, etc.

indudable el subpunto:

ra'z, laud.

Pero existiendo la CREMA, ¿por qué no usarla? ¿Cabe inconsecuencia mayor? ¿Dónde se vé lo necesario de convertir en signo de silabización al tilde acentual?

10. Al llegar aquí protesto de mi respeto a la ACADEMIA; respeto profundísimo, fortificado por afecto entrañable desde la juventud a muchos de sus miembros actuales o a la memoria cariñosa de amigos venerados i venerandos que ya no existen. Pero la íntima persuasión derivada de largas observaciones, me hace llamar la atención de la ACADEMIA hacia la gran Léi de la Prosodia Castellana, en cuya virtud

«Los grupos INACENTUADOS de vocales se pronuncian, sin excepción, en el tiempo de una sílaba.» (1)

Maho-me-ta-no, Gui-puz-coa...

LËI FUNDAMENTAL que la sabia Corporación, siguiendo opiniones respetables, pero ofuscadas, elude al establecer que las combinaciones

ao, oa,
ae, ea,
oe, eo,

nunca se ligan en diptongo, a no ser, excepcionalmente i por sinéresis. No es así. Pero voi a admitirlo breve instante, sólo para hacer ver que la ortografía castellana resulta, con el desconocimiento de su gran Lëi prosódica, mui deficiente i menesterosa, por carecer EN ABSOLUTO de un signo indicador de la SINËRESIS.

Si las palabras

heroe, purpureo,...

fueran por naturaleza trisílabas, ¿cómo sin un índice *ad hoc* iba a conocerse que, por licencia, *por sinéresis*, las habia re-

(1) Tanto las agrupadas en una voz sola, cuanto las pertenecientes a palabras consecutivas, siempre que no haya impedimento fisiológico: es decir, siempre que una *absorbible* no se halle entre vocales.—(Véase la CARTA X, página 227.)

ducido a dicciones bisílabas un autor cualquiera en uso de un consuetudinario derecho elocutivo? (1)

11. Si POR NATURALEZA fueran diptongales unas combinaciones i adiptongales otras,

ai, oi, ei,
ia, io, ie,
au, ou, eu,
ua, uo, ue, } diptongales,

ao, ae, oe,
oa, ea, eo, } adiptongales;

si la gran Léi de la Prosodia Castellana no fuese verdad, entonces se necesitarian DOS signos para relajar, *por licencia*, lo que *por naturaleza* fuese normal; a saber: un índice para desatar las diptongaciones *naturales*; i otro índice para unir en un tiempo silábico las adiptongaciones *por naturaleza*: el primer signo podria ser (aunque con deficiencias e inconvenientes) la CREMA; pero ¿i el segundo? ¿No habria que inventarlo?

12. Por lo contrario, siendo Lei en la lengua la diptongación—o en general, la fusión en un tiempo silábico de todo GRUPO de VOCALES INACENTUADAS—no se necesita más que un solo índice (el subpunto, por ejemplo) para anotar la excepción, los desvios de la Léi. ¿No hai subpunto? Pues hai diptongo, o fusión de vocales.—¿Hai subpunto? Pues no hai diptongo ni fusión.

13. El fenómeno de la diptongación o de la adiptongación no difiere *en esencia* cuando se verifica en una sola dicción, de cuando se verifica entre varias dicciones consecutivas.

¿Cómo podria el tilde acentual indicar los siguientes hiatos?

No sé dẹ ÉL;
quierẹ IR;
tiene quẹ IR;
¿quẹ́ horạ ES en tu reloj?

---

(1) Véase *Libro III*, *tomo II* de esta obra.

no había ni una;
lo he comprado para ellas;
¿no hablo de ellos?
¡qué hábil eres!
¡qué ángel!

I es tanto más necesaria la indicación de los hiatos, cuanto que una misma combinación, pronunciada una vez con independencia de vocales, puede, en otra, enunciarse en sinalefa:

no sé dél ni una palabra;
¿qué hora es en tu reloj? (1)
ni una había ya;
para ellas lo compré (1);
no hablo de ellos (1).

14. La *crema* podría indicar la adiptongación en gran número de casos:

no sé dé él;
no había ní una;
nó hablo dé ellos.

Pero ¿de qué serviría la CREMA en los casos siguientes? ¿dónde se pintaba?

yo no quiero que aquí éntres;
¡qué árbol!
¿qué álamo es ése?
pues tan docto erés tú, háblale, Horacio.
¿fué hábil su conducta tortuosa?
inútil para sí: útil a todos;
al azul te seguí, águila altiva;
de toda Europa fué árbitro i dueño, etc.

¿Dónde se figuraba la CREMA? ¿Iban a suprimirse los tildes acentuales?

¿Se pintaba CREMA en la i griega continuando de vocal la Y?

Tres mil peones con broquel i asta.

15. Puesto que ni el ACENTO ni la CREMA pueden indicar

---

(1) Cuando casi se pronuncia como si se escribiese

dime ¿qu'ora's en tu reló?
par'ellas lo compré;
n'hablo d'ellos.

la adiptongación EN TODOS SUS CASOS, claro es que se necesita inventar un índice especial. El subpunto los abarca todos:

Tu gran deseo honra tus audacias,
tu gran deseo honraba tus audacias,
tanta inocencia honra tus audacias,
tanta inocencia honraba tus audacias.

¡oh, ángeles! ¡oh, alma!
¡Á él!, ¡Á él!

¿Qué es la historia? período de guerra
seguidos de períodos horribles
de vil esclavitud.
Daban en períodos contrahechos;
han visto en tan brevísimo período;
han visto en tan brevísimo período.

Podrás doblar, Antíoco, el tormento,
réi de Siria cruel, fiero Antíoco.
Llegue do el sacro Océano se trabe
con el piélago Austral.
¿i ellos osan surcar el Océano?

¿Conceptúáis, mujeres fementidas,
¿no averiguáis, mujeres fementidas;
concepto útil,
concepto útil.

16. ¡I si el número de casos en que el subpunto es necesario fuese corto! ¡Pues sólo en terminaciones verbales pasa de 100 000!! (1).

---

(1) Suponiendo que los verbos usuales sean 6 700, i calculando únicamente en 300 los insólitos por mui técnicos; suponiendo, además, que de estos 7 000 corresponden 600 a la segunda conjugación i 500 a la tercera, tendremos para los tiempos análogos a

habíamos amado.....	7 000	casos.
habíais amado, habíais amado...	14 000	»
amaríamos.....	7 000	»
amaríais, amaríais..... ..	14 000	»
habríamos amado.....	7 000	»
habríais amado, habríais amado..	14 000	»
temíamos (segunda conjugación ..	600	»
temíais, temíais.....	1 200	»
partíamos (tercera conjugación)..	500	»
partíais, partíais.....	1 000	»
	66 300	»

17. Este sistema del subpunto tiene la ventaja de prescindir por completo de las clasificaciones gramaticales, ignoradas siempre por la inmensa mayoría de las personas que hablan una lengua; i especialmente de las mujeres i los niños, que sólo pueden atender a lo que por el oido juzgan, i para quienes perpetuamente serán arcanos las distinciones de diéresis, sinéresis, sinalefas, hiatos, absorbentes, absorbibles... etcétera. ¿Cuántos hombres de carrera las conocen? ¿Cuántos son los que las dominan? No se puede ni conviene en la práctica de la ortografía, pedir (hoi por hoi) altos grados de cultura gramatical a la generalidad de los habitantes de un país, por mui civilizado que se le suponga; i mucho menos a nuestra Nación atrasadísima, donde por desgracia hai un número doloroso de séres tan ignorantes que ni aun siquiera saben leer.

Por algo se ha dicho:

En las cartas de mi novia,
lo que me divierte más,
es que tiene ortografía
de Capitán General.

18. El cuidado de la subpuntuación no exigiría mayor trabajo que ahora, toda vez que dejarían de pintarse tildes acentuales en

vía, partía, filosofía,
ganzúa, raíz, atraúd, etc., etc.

Pero ¿pediría más inteligencia? Tampoco. Más sencillez ofrece la lectura del subpunto que la actual manera de señalar la independencia de las vocales, indicada ahora por el tilde acentual.

19. Es verdad que para el nuevo sistema de puntuación se necesita el nuevo índice ortográfico que he llamado sub-

---

I esto sin contar pasivas ni otros tiempos compuestos con otros auxiliares.

teníamos escritas;
acabaríamos de escribir;
habíamos de ser, etc.,

que, cuando menos, darían otra suma igual a la que antecede.

punto (u otro equivalente); pero, vencida la hostilidad i repulsión que salen a recibir todo lo nuevo, ¿cuál dificultad presentaria el subpunto a los fundidores? I ¿merece siquiera mención este especial aditamento al grabado de matrices en una lengua que tanto signo tenia i ha ido por fortuna abandonando

ã, õ,..... ñ, ç.....¨, ˆ ?

¿Produciria mayor gasto? El ahorro en kilogramos de los otros signos ortográficos, innecesarios ya en tanta cantidad, compensaria suficientemente el gasto de la innovación. Pero, ¿quién habla de maravedises tratándose de una necesidad?

Adoptara el nuevo índice ortográfico (u otro equivalente) una Corporación respetable.... ¿qué digo Corporación?.... una casa tipográfica cuyas impresiones gozasen de circulación i aprecio, un periódico de gran publicidad... i en el acto adquiria el sistema carta permanente de naturaleza.

¿Quién ama la confusión? ¿quién no quiere la claridad?

Después de las displicentes detractaciones i del mordaz vituperio de cuantos no se creen séres superiores sino en cuanto más pugnazmente execran i abominan de todo el que hace algo, la nueva notación seria aceptada hasta por sus mismos detractores. ¿No hemos oido maldecir del gas, del ferrocarril, del telégrafo? ¿I por los mismos que, después, no conciben cómo sin ellos era posible la existencia?

Cuando en la serie de nuestros estudios aprendemos por primera vez que, en el siglo de oro de la literatura helénica, los griegos escribian sólo con mayúsculas, sin dejar espacios entre las palabras ni las frases, i sin usar signos de puntuación cual nosotros, no podemos menos de exclamar: ¿pero cómo aquellos hombres entendian sus escritos? ¡Ah! para introducir alguna claridad en tanto caos, se necesitó al cabo toda la inteligencia de varones eminentes; i el puntuar obras de alguna manera algo aceptable se les reputaba como acto tan meritorio i tan extraordinario, que se consideraba digno de figurar entre sus grandes hechos. ¡San Jerónimo puntuaba por sí mismo los libros sagrados!

Eustalio dividió, ¡gran progreso! los Evangelios en στίχοι o

líneas reguladas por el sentido!....; i el asunto apenas obedeció a normas regulares hasta que el sapientísimo impresor veneciano ALDO MANUZIO introdujo, a fines del siglo XV, el orden actual en los embrollados recursos i extravagantes caprichos usados anteriormente, i, con pocos visos de razón, atribuidos al Gramático ARISTÓFANES, de Alejandría.

Ahora bien: ¿hubo alguien que rechazara el sistema Manuziano? ¿No se universalizó inmediatamente? ¿No dura aún?

Adoptárase el subpunto (o algo por el estilo) por quien desde luego pudiera ofrecerle gran circulación i autoridad, i sus evidentes ventajas le darían vida permanente.

Yo no creo que existe en la ACADEMIA autoridad para dar o quitar la ciudadanía a las voces i a las locuciones, ni pertenezco a la mayoría del público ilustrado que suele inculpar a esa Corporación, sólo porque no hace en la ortografía las innovaciones que ellos desearan. La ACADEMIA (1) tiene que obedecer, como todos los demás que hablan i escriben el idioma, a una autoridad inapelable, que es la del uso, supremo legislador en materia de lenguaje.

Esas decisiones del uso suelen ser diversas i a veces contradictorias: añade, quita, modifica a su voluntad: pero sus variaciones tienen siempre con el tiempo fuerza de léi. La ACADEMIA ESPAÑOLA, en la mayoría de los casos, no es, ni puede ser otra cosa, sino intérprete de esta voluntad soberana; cargo dificilísimo, porque hai que escoger i distinguir entre el uso *vulgar* i el uso de la *sociedad culta*, entre el habla de los que saben mal su lengua i la de los que la han estudiado; entre las voces i las frases de los que se ponen a escribir porque han leído acaso alguna gramática extranjera, i el lenguaje de los que se han formado en la atenta lectura i profunda meditación de nuestros libros.

Pero de nadie como de los individuos que componen los institutos literarios debe partir la iniciativa de las reformas (2).

Si como Corporación han de resolverse rara vez, i sólo con

---

(1) LISTA.
(2) VOLTAIRE, SCHILLER, GŒTHE.

motivos mui poderosos, a ser innovadores, como literatos deben influir con el ÁRBITRO del lenguaje, a fin de que consienta i sancione la innovación que los tiempos exijan.

Tienen cargo de almas, i deben ver con rubor en el rostro el estado infeliz a que reducen la lengua de CERVANTES, por un lado los que, menesterosos de estudios, osan tocar con sacrílegas manos la encarnación del pensamiento, i, por otro, los que, sectarios holgazanes de la inmovilidad, miran el museo de las doctrinas pasadas como alcázar inaccesible a ese anónimo movimiento de invasión que todos presenciamos, encomendado siempre a hombres de más inspiración que tradiciones; los cuales, libres de compromisos con lo pasado, son los únicos capaces de poner de una vez en fuga a las preocupaciones que acaban; de contrarrestar la repulsión con que miran al lujo intelectual de nuestro siglo los entendimientos nutridos en doctrinas socavadas i atribulados por la unánime protesta de los hechos; de conquistar a los que miran de reojo la originalidad escapada de las sacras clasificaciones científicas; i de encadenar para siempre la victoria al carro triunfal de estas nuevas idéas que revolucionan las cosas, poniendo fin a la esclavitud de los nervios i la sangre, i sustituyéndola con la esclavitud de esa nueva raza, toda de gigantes de bronce i acero, obedientes, incansables i perfectos casi como los concibió la fantasia.

En la liquidación de los siglos pasados, ha resultado un riquísimo remanente de lenguaje, que, sin embargo, no basta ya para la estatuaria divina que modela las criaturas de la industria i la invención, i carece de formas a propósito i de medios fáciles i elegantes para expresar las concepciones del crédito, del comercio, de la política...: i, en esta crisis de conceptos arbitrarios, en esta invasión de innovaciones realizadas, en esta ruina de instituciones en delicuescencia, en esta marcha convergente de todas las locomotoras del progreso hacia el palacio de la REINA sin guardias, de la CIENCIA bienhechora, profetisa de la verdad i realizadora de todos los posibles...; en este escape volador de todos los impulsos humanos... decir INMOVILIDAD es decir MUERTE. Ya nadie cree que el mal sea una necesidad, i los capitalistas de la privación perecen. La sociedad, que acepta el vapor i el telégrafo

interinamente i mientras llega algo mejor, se impacienta, no bien vislumbra la alborada de la perfección, porque ansia ver desde luego al sol iluminando ya todo el horizonte. La santidad de la inanición no se concibe; i los graneros, que antes se llenaban trabajosa i lentamente con el sudor de unos pocos, hoi se colman en instantes, porque los obreros del espíritu acuden a miríadas cada uno con su espiga.

Cuando el dogma de un sistema se sustituia a los hechos ¿cómo observar? Cuando la autoridad decia: *non plus ultra,* ¿cómo explorar nuevos mundos? Cuando se creia haber caminado en linea recta al moverse en reducidísimo círculo, ¿cómo no exclamar: «todo está visto?» Cuando el género humano hallaba fruiciones deleitosas en la lentitud del suicidio, ¿cómo no fumar el opio enervador?

Pero, cuando hechos indubitables destronan los sistemas más esplendorosos; cuando otros mundos surgen de los mares; cuando el hombre ve que hai gloria en el combate, i premio en la acción, i goce en el movimiento... continuar por las vias del error, es decir: «yo, que conozco lo justo i lo injusto, acepto la responsabilidad de los males que siga produciendo la mentira.»

Pero, qué responder cuando se pregunte: «¿por qué no escuchabais, mientras con delectación oiais el concierto infernal de los sistemas perdidos? Vuestra ceguera fué voluntaria, vuestra sordera mentira, vuestra conducta inexplicable. Habéis debido hacer un bien, proclamando lo que creiais en conciencia: no lo hicisteis: ¿obrasteis como buenos?»

Sin mecanismos perfeccionados no se puede progresar. Mejoremos el lenguaje, procurando que el uso, JUS ET NORMA LOQUENDI, tienda a la perfección que vislumbremos.

Esto ha puesto la pluma en mis manos. Las cuestiones de la acentuación son obscuras i están por resolver.

¿Habré siquiera contribuido al planteamiento del problema?

No lo sé: pero algo es acopiar materiales. NEWTON no habria existido sin KEPLERO. ¿I quién detuvo a KEPLERO du-

rante treinta años? Una absoluta de ARISTÓTELES, hoi inconcebible: «la curva perfecta es la del círculo: los movimientos de los astros no serian perfectos si no fuesen circulares.»

¡I, sin embargo, eran elípticos!!

Sólo tras los talentos de la laboriosidad viene el GENIO que se revela por la audacia de la concepción, unida a ese poder irresistible que la impone al promulgarla.

Mientras tal sucede, quede sentado mi humilde parecer.

«ACENTO es el mayor esfuerzo de una emisión vocal comparado con el de otras vocales;

I es modificable:

1.° Por la PAUSA, dependiente del sentido;

2.° Por la CUANTIDAD, resultante del tiempo necesario para las articulaciones consonantes i las diferentes posiciones de los órganos;

3.° I por la ENTONACIÓN, producida por el énfasis oracional.»

Adiós, i salud, querido amigo. Ojalá que te dejen satisfecho mis ideas sobre la esencia de la ACENTUACIÓN CASTELLANA.

¿Me equivoco tal vez?

¿He observado con exactitud?

Lo ignoro. Nadie es juez de sí propio.

Pero, si no he pensado bien, especiosos en verdad son los raciocinios que sojuzgan mi entendimiento. Sin embargo, si todavia con razones de tanto peso doi en el error, sírvanme de disculpa las precauciones que he tomado para no caer en él.

Tuyo afectísimo.

P. S.—Has de tener entendido, que lo expuesto se refiere sólo al acento en sí, i que habria que decir mucho más de la acentuación castellana, si entráramos a hablar de su influjo en la formación de los diptongos i de las sinalefas. Pero esto, por sí solo, requeriria tratados especiales.

Verdaderamente no me seria mui difícil redactarlos, por tener reunidas muchas observaciones, i sobre todo, considerable número de autoridades que justifican la gran Léi de la Prosodia Castellana, a que me he referido en las líneas ante-

riores: «dos vocales inacentuadas forman diptongo. I también, en su caso, sinalefa».

Durante muchos años he leido los versos con el lápiz en la mano; i, cuando me he encontrado con algún hecho referente a diptongos o sinalefas que me haya llamado la atención, lo he subrrayado cuidadosamente, para luego trasladarlo a papeletas sueltas, fáciles de clasificar. Muchas están ya ordenadas, pero nó su mayoria.

Si, pues, te interesara conocer algo de este arsenal de noticias, indícamelo, i me pondré al trabajo.

De diptongos i sinalefas nada se ha publicado; i tal vez no esté de más que yo ponga mis observaciones por escrito.

Vale.

APÉNDICE AL TOMO PRIMERO

FLEBOTOMAQUIA

Artículos citados en la CARTA XIII del Libro II.

ADVERTENCIA

Las personas poco versadas en la métrica castellana suelen coincidir en ciertas dificultades que les ofrece, *á todas*, la acentuación de las sílabas constituyentes de los versos, cuando con ellas concurren las de acentos supernumerarios o de libre empleo del versificador.

Suelen tener también equivocado concepto acerca del valor docente que encierran las autoridades sacadas de los grandes poetas del clasicismo, i estiman que en la actualidad es digno de imitación todo cuanto ellos hicieron; por lo cual piensan que hoi puede sernos permitido lo que acaso a ellos fuera lícito, ya respecto de la estructura métrica, ya respecto de los consonantes contiguos que al mismo tiempo son asonantes entre sí, ya, en fin, respecto de otras muchas licencias, i aun abusos, que el progreso de las letras españolas ha ido, con sobra de razón, modificando i proscribiendo.

Hoi no tiene ya valor ninguno la antigua disculpa: «yo hago esto porque los clásicos lo hicieron. I, como los artículos siguientes contienen la solución a esas dificultades, i dan respuesta a las objeciones que de ellas dimanan, me ha parecido de utilidad darles cabida en este *Apéndice*, especialmente con el gran fin de hacer ver cuán posible es conciliar el gran respeto que merecen los antiguos, con el aquilatado conocimiento de sus faltas.

FLEBOTOMAQUIA

ARTÍCULO I

Por qué me torques bárbara tan tiente?

(Lope de Vega.)

Bien se deja ver (a pesar de lo endemoniado de la frase i de los desacatos a la Gramática castellana) que el critiquizante de mi última crítica teatral tiene estrechos vínculos de parentesco con el autor del drama (sin horror sea dicho) que en el angustioso plazo de dos horas fué estrenado i desechado en *El Circo* el último Domingo.

I en verdad que no concibo la causa de su viboreznil enojo contra mi personalidad. Yo no hablé de la idea de su drama (*passez-moi le mot*), porque nadie la echó de ver; ni censuré el argumento, porque este personaje no quiso presentarse en escena; ni dije una palabra del enredo, porque de la nada, nada puede decirse; pero, en honor de verdad, i para cumplir como crítico de conciencia, debí haber hecho constar que, enredo, argumento e idea fueron entes invisibles.

I ¡oh, hidrofobia! ¡oh, catástrofe! Sólo porque me atreví a compadecer algunas octavas mancas, cojas i estropeadas, se me viene encima el critiquizante (léase, el autor); cuando, por respetos debidos a las canas de la ancianidad, consideré conveniente decir únicamente que el escenario parecía un hospital de octavas incurables.

Díceme el padre de tan lastimosos lisiados que él ha hecho lo mismo que hicieron Garci-Lasso, Frai Luis de León i Espronceda:... i ¡voto al dios Apolo! que eso no es verdad, i que ahora mismo voi a pelearme con todos los críticos del mundo, como se atrevan a sostener herejía semejante. Lo que hicieron Garci-Lasso, Frai Luis i Espronceda es imperecedero, en lo cual precisamente las obras de estos gigantes de la literatura española se diferencian de los engendros en cuestión. Las rimas de esos autores, al revés de las de mi enfurruñado i rabioso crítico, no serán nunca del olvido, porque ellos eran Genios; i, por esto, i nó por ser soldado el primero, fraile el segundo, i tronera el tercero ¡válame Dios i qué confianzas gastamos! a sus obras está reservada la inmortalidad, negada a los cien piés de mi entigrecido contrincante, lo cual no quita ni pone nada en que él sea reputadísimo sacerdote de Esculapio, pues (como estamos viéndolo prácticamente) no hai contradicción, ni siquiera metafísica, en que una misma personalidad ampute (con buen fin, por supuesto) una pierna con el bisturí, mientras que con la pluma deje cojos todos los versos de una octava.

I en cuanto a que no es lógico llamar Genio a quien tenga tachas, quedo tan humillantemente convencido, que de aquí en adelante no he de llamar sol al sol, toda vez que manchas se ven en él.

Pero ¡ah! para ver las manchas del sol, es preciso usar vidrios ahumados, porque la inmensa luz del gran astro central, cegándonos, impide verlas; i ¡oh, dolor! para dejar de ver otras manchas no queda más recurso que el de sacarse los ojos, o el inmensamente más sencillo de no mirar, por no haber ninguna luz cegante a su alrededor ¡qué digo cegante! ¡ya quisiera yo la luz de un mariposero!

¡Manduco me flumen! que dijo el dómine Cortaplumas.

¡Cómo me rio! que digo yo sin ser Dómine ni Cortaplumas.

¡Conque osáis desafiarme, señor caballero andante, a que yo encuentre faltas, nó de conceptos, sino en la versificación de los grandes autores citados, ante los cuales no puede aparecer ningún neófito sin descubrirse la cabeza?

Pues todo fuera querer. Pero no estoi de humor. ¿Quién hai perfecto en el mundo!!!

Si mi critiquizante resultara algo más modesto (nó mucho): si quisiera estudiar Sintaxis ¿qué menos? antes de ponerse a escribir (como hacen cuantos aspiran a no ser pasto del olvido), i, si no insultase para encubrir su deplorable inopia literaria (los sabios nó insultan), yo *veria de ver* si tiene oidos de versificador, nó orejas; i, caso de tenerlos, tal vez por obra de misericordia acometeria, durante algún semestre, la ARDUA EMPRESA de adiestrarle en los intrincados secretos i primores de la versificación.

Pero...

He dicho.

ARTÍCULO II

¿Qué cultiborra i brindalin tabico
caractiquizan toda intonsa frente?

(Lope de Vega.)

¡Válame Dios i qué originalidades tiene lo imprevisto! ¿Quién cuenta nunca con él?

Que haya un buen espada en el redondel de la flebotomia no tiene mucho de particular (conozco algunos); que el profesor en lancetas aspire a serlo en dramas de alto coturno, ya pica en historia; que el éxito dramático no se hermane con la aspiración, nada tiene de raro; pero, por vida de San Apapucio bendito, es archi-piramidal el que se considere como ofensa a la *clase entera,* una simple pasmarotada en son de crítica sobre la raquitis métrica de ciertas octavas, cometidas en un rapto de borrachera lírica por un sabio profesor.

¿Risum teneatis, amici? que dijo el rei Herodes.

Zapateros, a vuestros zapatos.

I tú, ¡oh, Lógica bendita! toma este pañuelo i enjúgate las lágrimas. Vamos, no llores, que por esta vez no llegará la sangre al rio.

¡Conque deseáis que el asunto se decida a pluralidad de votos!

Pues los votos de la incompetencia no cuentan. Es más: la incompetencia no tiene voz ni voto.

Cuando los cometas daban i quitaban reinos, un solo hombre, al decir que eran astros, tenia razón contra la humanidad

entera (lo cual, verdaderamente equivalia a no tenerla, según nos cuenta el amigo BABINET).

El número, pués, de todos los flebótomos del mundo, ni mo convence ni me impone. ¡Conque no empujar! I la furia es contraproducente.

Yo, que queria olvidar el... (?)... drama, no puedo ya callarme; i héteme aquí teniendo que afrontar bélicamente vuestras cóleras flebotomiles. Ea, pués, al campo; que, aunque tengáis más lancetas que brazos el gigante Briarço, me tienen de oir los sordos, vosotros inclusive.

Por de pronto: hai sílabas de sílabas; i las métricas, mui Señores mios, no se cuentan con los ojos, como las de las palabras al deletrear. Un endecasílabo ha de tener once sílabas; pero si las computáis, como, a pesar de vuestras endemoniadas sinalefas, parecéis hacerlo, endecasílabo váis a encontrar que tenga más de quince. I digo parecéis, en razón a que escribís en una lengua incomprensible. ¿Por qué no discutís siquiera en español? Vamos, ¿qué inconveniente habria?

Pero no es esta lo madre del borrego; ni está ahí el *quid* de la dificultad.

Aun dado que un renglón cuente once sílabas, no será endecasílabo si no tiene (por lo menos) acento mui prominente en las sílabas sexta i décima, o bien en las sílabas cuarta, octava i décima.

I si el renglón no cumple con una u otra de estas dos condiciones, las once sílabas no constituyen en español verso endecasílabo.

I es raro que no sepan vuestras mercedes ni aun esto siquiera; pues ya va para quince mil semanas (vamos, ajusten ustedes la cuenta por siglos) que entre los rudimentos más elementales del ARTE (de versificar) se enseñaba que, sin condiciones acentuales, once sílabas no son endecasílabo. Así, por ejemplo, se decia que son versos

Divina Virgen, cándida María,
O dulce paz, sol claro de mi alma,

i que ya no lo son

Virgen cándida, divina María,
O dulce paz, claro sol de mi alma.

I esto no lo digo yo: vean ustedes las *Tablas Poéticas*, de Cascales, i allí se encontrarán esos ejemplos.

Pero sigan oyendo vuestras mercedes:

6.ª 10.ª
Algunos nacionales van saliendo,
6.ª 10.ª
El ánimo a la muerte apercibido,
6.ª 10.ª
El motín i su suerte maldiciendo
6.ª 10.ª
Con torvo ceño i gesto desabrido.
6.ª 10.ª
I con voz militar «Adiós» diciendo
6.ª 10.ª
A su aterrada cónyuge el marido,
4.ª 8.ª 10.ª
Al son del parche i a la voz de alarma
4.ª 8.ª 10.ª
Carga el fusil i bayoneta arma.

En esta octava (ya salieron las octavas: ¡perdón! que en casa del ahorcado no se ha de mentar la soga)... digo, pués, que en esta octava de Espronceda son endecasílabos de la primera estructura los seis primeros versos, i de la segunda los dos últimos.

I la he escogido como ejemplo, para que os dignéis ver en el verso octavo que no siempre hai sinalefa cuando concurren dos vocales, final la una de una palabra, e inicial la otra de la siguiente.

Pero basta de sinalefas, que, por lo visto, son para vosotros *matemáticas sublimes*.

I vamos al reto, que os voi a enterrar en versos malos. Lo que siento es vuestra sordera; porque, en cuanto a quedar aplastados, aplastados quedaréis (eso, seguro), pero sin desgarramiento del tímpano. ¡Qué lástima!... ¡Yo quisiera veros padecer espasmos i crispamientos de nervios!!...

Repito que ante el Genio me descubro la cabeza, como ante el sol me la tapo—en Agosto especialmente;—pero que, así como distrae examinar con un telescopio las estrafalarias manchas del sol, de un modo análogo, entretiene el observar las incomprensibles caidas de los grandes versificadores.

I, para que no volváis a extraviar la cuestión, os advierto

que la exhibición de versos lisiados que va a aparecer ante vosotros, no merece censura porque no tengan sus once sílabas cabales, sino porque no tienen los huesos en su sitio; quiero decir, los acentos.

Conque ¡agua va!

Martínez de la Rosa (nó yo; aunque para el caso es lo mismo) dice que no son versos los siguientes de Garci-Lasso:

O Lobos, o Osos que por los rincones...
El largo llanto, el desvanecimiento...
I caminando por do mi ventura...
Como pudiste tan presto olvidarme...
Adiós montañas, adiós verdes prados...
Un campo lleno de desconfianza...

I, aun cuando Martínez de la Rosa no lo hubiese dicho, solamente sonarían como música celestial a las orejas del sabio Profesor, que los sabe hacer peores (aunque parezca mentira): i, si no bastan esos versos jorobados de Garci-Lasso citados por Martínez de la Rosa, ya cuidaría yo de presentaros más, pues la casta de los feos abunda siempre en el mundo.

I ahora le toca al gran Poeta Fr. Luís de León.

¡Paso, que mancho!

Veré las causas i de los estios...
Tenemos para nuestro mayor daño...
I las gobiernas tan suavemente...
Se echó de pechos ante tu presencia...
Que en cuanto dura aquel imperio fiero ..
Allí primero del que de otro alguno...
Aunque pequeña, pero suficiente...
Ve, pues, Melibeo i con tus manos...
Con estos olmos ordenadamente...
Yace la fruta, i sobre la montaña...
Oyera yo que desde los oteros...
Si en el Otoño i en la Primavera...
Tanto a nosotros como al marinero...
Con el Arturo i con el Carretero.

I aquí me paro, que algunos de los muchos malos versos

de Fr. Luis pudieron hallar defensa eficaz ante una crítica benevolente.

I para terminar, allá va un par de tropezones de Espronceda:

> En un tratado de filosofia...
> Llegó aterrando a la secretaria.

Pero basta; que esto de señalar lunares me hace daño, cuando tan fácil i tan encantador me seria el presentar incomparables bellezas de primer orden.

I adiós, señores flebótomos. A vuestras lancetas; i, si estas citas os sacan sangre,

> Arrojar la cara importa,
> Que el espejo no hai por qué.

ARTÍCULO III

Habla cristiano, perro.
—Soi polaco.

(LOPE DE VEGA)

Aunque amenazado de un PALIZÓN MATERIAL, aseguro que jamás pude esperarme la *paliza moral* que se ha servido propinarme el erudito triumvirato de flebótomos; pues ya sé que mis enemigos no pasan de tres. ¡Qué demonio! ¡En estos pueblos chicos todo se sabe! Pero ¡qué paliza! (*moral*, por supuesto.) ¡Vamos! ¡Ni una sangría suelta!

¿Conque el rei HERODES no fué quien dijo aquello de «*Risum teneatis, amici?*»

¡Equivocación como la mia!

Pero... no puedo seguir;... ¡tal es la convulsión de risa que me da!

¡I que haya panaderos que se levanten temprano todos los dias para amasaros el pan! ¡I que no os hayan aplastado ya—i de una vez para siempre—todos los PISONES de la tierra!

¡Ah, lector! yo te aseguro con cuanta formalidad... pero ¿qué demonios de formalidad puedo poner por garantia de mis aseveraciones, cuando no recuerdo haberme reido tan convulsivamente en toda mi vida, como al enterarme de que el rei HERODES no fué quien dijo el famoso

Risum teneatis, amici?

I, sin embargo, no quiero darme por vencido. Sépanse

vuestras mercedes, que la originalidad del dicho pertenece efectivamente a HERODES, i que ese tal HORACIO FLACCO no hizo más que plagiarla lastimosamente.

¡Ai, HERODES, HERODES de mi vida! ¿Por qué no nos riges todavia con tu blando cetro, tú, que para deshacerte de un solo inocente no tuviste reparo en degollar a todos cuantos pudiste? Porque, si tú vivieras, ¡oh, felicidad! para deshacerte del *inocente* autor de las hoi olvidadas octavas, también te sabrias deshacer de todos los demás *inocentes* que por respeto a la clase se han hecho solidarios de la primitiva simplicidad.

Pero nó, HERODES. Nó.

Consérvate en tu tumba, porque, si me los degollabas a todos, no me seria ya nunca posible un atracón de risa como el que me retoza en el cuerpo, precursor, sin duda, de otros similares.

Reconozco, pués, mi error, i lo confieso: No fué HERODES quien dijo

Risum teneatis.

¿Qué más se puede ya exigir de mí?

Pero va de cuento, o, más bien, de sucedido.

Un amigo me dijo ayer:

—Chico, acabo de leer tu artículo. ¡Qué palo les has pegado! No tienen más remedio que meterse de cabeza en...

No le dejé acabar por temor a una inconveniencia. Eso sí. Yo soi mui pulcro. E, interrumpiéndole, le contesté:

—Nó, chico; estás equivocado: *ces gants ne donnent pas de oui.*

—¿Qué? ¿Qué demonios dices, que no te entiendo?

—¡Hombre! El otro dia largó eso en la guantería francesa una señorita.

—Pero ¿qué demonios fué lo que quiso decir?

—Pues, hombre, no puede estar más claro.

—¿Claro?

—¡Claro! ¡Que esos guantes no dan de sí.

—¡Oh, Boileau!... ¿I bien? ¿i qué?

—Pues nada. Que esos tres demonios de flebótomos no darán cosa de sí. Más claro: que seguirán en sus trece.

—¡Imposible! Tienen que cerrar el pico.

—Pues ya verás cómo graznan.

I, con efecto: ayer se me vinieron ustedes tres encima con el rei HERODES, i además...

¿Quién lo habia de decir? ¡Ni ARISTÓTELES con toda su dialéctica! ¡Ni el sutil SCOTO! ¡Ni nadie en toda la cristiandad, i *plus ultra* todavia! Además, me abochornaron ustedes, echándome en cara que, si quedaban aún por hurgar versos malos de FR. LUIS «*no habria critica en el mundo capaz de disculparlos. Porque, una de dos: o eran malos i no tenian disculpa, o eran buenos, i entonces no eran malos.*»

Por más que he hecho, no he podido ver bien el «DILEMA; pero ya me va gustando algo esta discusión (llamémosla así, que en ello no hai ofensa a las buenas costumbres); i, ya que tan malos ratos pasemos en este valle de lágrimas, no estamos para perder las ocasiones de desternillarnos de risa si se nos viene encima otro rei HERODES con sus PISONES i todo.

Conque ¡si queda algo por hurgar!!»

Decia un confesor a una niña:

—Vamos a ver... vamos a ver... uno al salir del baile, otro en el balcón, otro en la ventana...; de modo que, en resumidas cuentas, los besos fueron tres.

—¡Ai, Padre; no resuma Ud. tan pronto!—dijo la inocente.

¿Algo? ¡I aun ALGOS queda por hurgar!

Pero ¡al dilema! vamos al dilema, uno de cuyos términos ha dejado asombrado al mismísimo PERO GRULLO por su derroche de simplicidad.

En primer lugar, es mui de inferir que algunos de los que nos aparecen como malos entre los versos de FR. LUIS DE LEÓN, deban sus faltas a los descuidos de los primitivos impresores. Por ejemplo:

> Mas de habas es la sementera...
> Del roble i laurel i verde oliva...
> Entonces es agradable en la montaña...
> Do hierve con guerras todo; do el insano...

A cada uno de los dos primeros versos falta una sílaba,

a cada uno de los otros dos sobra otra.—I, sin embargo, constarían, escribiéndolos como sigue:

> Pero de jabas es la sementera...
> Del roble i del laurel i verde oliva...
> Entonce es agradable en la montaña...
> Do hierve en guerras todo; do el insano...

No cabe buenamente presumir que un versificador tan acostumbrado (a pesar de sus muchos deslices) no supiera cuándo faltaba al verso o le sobraba una sílaba.

Pues ¿qué decir del siguiente, donde nada menos faltan dos?

> Bien tal, que es propio a la cosecha.

¿Quién no ve que el verso sería algo, como:

> Bien tal, que es propio a la feraz cosecha.

o quizá:

> Bien tal que es propio a la cosecha ansiada,

o cosa por el estilo?

¿No es evidente que en vez de

> I torna el reinado de Saturno i Rea,

escribiría el autor:

> I torna el reino de Saturno i Rea?

En segundo lugar, ignoramos cómo pronunciaba Fr. Luis algunos vocablos.

Por ejemplo: Resultan faltos de una sílaba, recitándolos según nuestra actual manera, versos como los siguientes:

> Las lluvias menudas enviadas...
> El suelo de la Frigia i sus llanos...
> De driadas, pues, vuestros dones canto...
> La hierba sedienta en los collados...

Pero, si en tiempo de Fr. Luis tenían tres sílabas (o podían, por licencia, tenerlas), i eran esdrújulas las voces

Llú-vi-a,
Frí-gi-a,
Dri-a das,

i si contaba, o podia contar, con cuatro sílabas el adjetivo

Se-di-en-ta,

entonces serian versos endecasílabos

Las llú-vi-as menudas enviadas...
El suelo de la Frí-gi-a i sus llanos...
De drí a-das, pues, dones vuestros canto...
La hierba se-di-en-ta en los collados, etc. etc.

Verdaderamente, versos hai que necesitan mucha benevolencia para pasar; v. gr.:

Los alciones de la Tetis amados.

Pero ¿quién sabe si, en tiempo de Fr. Luis, podia decirse:

Los al-ci-o-nes de la Teti amados?

¿Quién sabe, además, si el verso

Canta i el esmerejón se ve ensalzado,

se pronunciaba (o podia entonces, por licencia, pronunciarse) a la manera de muchos análogos de los poetas de Italia:

Cant'i el esmerejón se vé ensalzado?

Hoi, sin duda ninguna, no es verso

Del Codro, que con el que en Delo mora.

Pero lo seria:

Del Codro, que con él que en Delo mora,

cargando fuertemente un acento en la voz ÉL.

Cárguese también fuertemente el acento en *mé* i en *dó* i serán versos los dos siguientes renglones que hoi lastiman el oido:

Siega i diciendoMÉ de esta manera.
Como la carta a DÓ Varo es nombrado.

Versos, en fin, hai que no tienen cura: ¡indudable!

Atiende cuando en flor la almendrera.

I si se objetara que mis exculpaciones son apasionada exageración de benevolencia, yo no tendría nada que objetar: sólo resultaría que en tan gran Sol como el VATE GRANADINO había más manchas de las que sus admiradores quisiéramos ver.

Pero, si las hai, ¿a qué conduciría el negarlo?

Yo quisiera aquí terminar esta polémica (que está ya fuera de su cauce); i me holgara en que se impusieran silencio los impugnadores; porque no conocen (i esto es evidente) ni el *abecé* de la versificación. ¿A qué echarla, pués, de temerones? ¿A qué el ser procaces? ¿Qué sacan con el ridículo? ¿O es que se gozan en que les den en los nudillos con la badila? Pues si es así, gustos hai que merecen palos.

Por lo demás, no piensen que con fieros han de hacerme enmudecer.

Que a mí no me pega nadie
Porque diga la verdad.

Yo cedería; pero a razones solamente. Mas a amenazas, ¿cómo?

ARTÍCULO IV

—Tenedle, que se vá
—No me ates.
—Tente.

(Lope de Vega.)

Cuentan de los avestruces, que, cuando se ven perseguidos i no encuentran dónde esconderse, se meten la cabeza bajo un ala; i, como entonces no ven, creen no ser vistos. Otras veces meten la cabeza en un agujero, dejando el cuerpo fuera.

Si estas estratagemas estrucionales son enteramente dignas de fé, cosa es que no me consta; porque hasta hace poco no he tenido que habérmelas con avestruces; pero me parece que eso de taparse los ojos i dejar el cuerpo fuera, no ha de ser el medio más adecuado para evitar una cogida.

Como la República de las letras es transparente, con especialidad en estos pueblos chicos, gran divertimiento me ha proporcionado aquí desde mi obscuro rincón, el veros con mi último articulín en la mano i los otros dos en los bolsillos pectorales, correteando de aquí para allá, ayer i antes de ayer, sin descanso ni tregua, a fin de celebrar consultas con los que creéis sacerdotes infalibles de Apolo i de las Musas; i también para aprender a contar los versos por los dedos de la mano.

I todo con el mal fin de *pegarme en la cabeza.* ¡Dios nos libre!!... ¡Qué horror!

Yo celebro en el alma que podáis dedicar a esa contarriña dactilográfica todo vuestro tiempo; porque eso me prueba el

excelente estado de la salud pública, que, por ahora, no exige contra apoplejías ni tabardillos vuestros servicios flebotomiles.

Pero.... ¡éramos ya muchos i parió la abuela! ¡Cuánto os felicito por ello! Al fin habéis encontrado *il buco* en que meter la cabeza. I de ese agujero ha salido una voz sepulcral que os ha gritado:

«Verdaderamente, mis tres queridos amigos, no podéis callaros en esto de los versos; porque vuestra importancia *como clase* (!) (?) quedaría lastimada; i por los suelos vuestra respetabilidad (lancetil?); pero dejadme a mí hacer, que yo sacaré tan de quicio la cuestión, que ese demonio (*es decir, yo*) no tendrá más remedio que aburrirse, acabando por callarse. Además, los que leen nuestro periódico no leen el suyo, i....»

—¡Bravo! ¡Bravo!

—«I siempre queda encima el último que grita.»

I ¡dicho i hecho!

Ya no me habláis ni de Garci-Lasso, ni del maestro León, ni de Espronceda... ni aún siquiera de las patiestevadas i claudicantes octavas, causa de tantas desazones, ni del rei Herodes, ni del buen Horacio Flacco, sino.... ¡quién lo había de pensar! sino de un apestoso zurrón que yo tengo, i de un hurgón con su garfio, i *aínda mais* de un farolillo sucio (como vuestras intenciones), con los cuales, a guisa de trapero, salgo en las tinieblas de la noche (claro que no iba a ser en las tinieblas del dia) a hurgar muladares, para llevarme en el zurrón los andrajos de la versificación castellana.... i.... i.... i....

Pero paren ustedes los piés. ¿No dejáis ya, como el avestruz, el cuerpo fuera? ¿Hai andrajos en la versificación? ¿I vosotros lo confesáis? Pues se acabó la cuestión. Esa era justamente la madre del cordero i en lo que venís al cabo a convenir.

¿Lo ven ustedes? Observad que os doi toda clase de tratamientos i que os hablo de vos i de usted. I aun os diré Milores. Pero los argumentos no son cubiletes como los de los juglares de plazuela; i, por más que hagáis, no me los habéis de escamotear.

Todos sabemos, i de mui buena tinta, que el demonio cuando no tiene que hacer, con el rabo mata moscas, i ¡miren ustedes! yo quisiera ser como el demonio: i nó precisamente por poseer en propiedad vitalicia un peludo rabo tamaño así (i perdonen ustedes el modo de señalar), ni tampoco por entregarme al anodino entretenimiento de matar algún flebótomo con él; sino por gozar de la inefable bienaventuranza de no tener, de vez en cuando, NADA absolutamente que hacer.

Pero, faltándome, entre otras muchas frioleras (dinero inclusive), el tiempo necesario para la obra pia de mis alimentos, claro es que carezco del que exigiria la contestación cumplida a todo el Catecismo triflebotomesco que ayer me dispara vuestro nuevo director i cómplice, a sabiendas i con premeditación i alevosia.

¡Te veo, calamar!

Ese dice: «En mui poco papel se hacen 15 preguntas o 20: ese demonio (*es decir, yo*) no va a ponerse a escribir un libro para contestarlas; algún dia, de aburrido, dejará de responder; i entonces ¡saracataplúm! con palabras huecas trompetearemos que se ha retirado de la liza, i *¡tableau!* ¡Victoria por Liliput!»

Reconozco que la táctica es diabluna. Los que os lean a vosotros no me han de leer a mí. Ya habéis echado a volar las palabras gordas de «DIGNIDAD» i «TODA CLASE DE TERRENOS,» i «AGRESIONES QUE NO QUEDARÁN IMPUNES....» En el Café de la Noveria habéis vociferado estentoreamente que la solución ha de encomendarse exclusivamente a San Benito de Palermo.... Pero (aquí entre nosotros), todavia no ha venido nadie a verme personalmente de vuestra parte. ¡Ni vendrá!! Créanmelo vuestras mercedes: no vendrá.

Contestar a tantas preguntas seria verdaderamente el colmo de la tonteria; pero ¡carape! por más que yo lo desee, no puedo ahora callarme, no vaya alguno a pensarse que me impone silencio el miedo al tafetán inglés.

Voi, pués, a contestar *sólo para que se vea que no me callo;* pero, antes de hacerlo, suplico rendidamente a mis lectores que tengan compasión de mí, pues ya ven que estoi acometido del mayor mal de los males.

Voi, pués, ¡oh, mis tres amados flebótomos, que os tituláis

modestamente *la clase entera!* voi a explicar únicamente el «ALGOS» del último artículo, ya que calificáis de IMPOSIBLE toda contestación.

Pues bien: oido a la caja, que va a sonar de lo lindo; i nó por hueca i vacia, como quien yo me sé (i cuenta que no lo digo por ninguno de vosotros tres: ¡quiá!).

Póngome, pués, serio, i, después de toser, os digo:

Mas... sabrás, Inés hermana,
Que el portugués cayó enfermo;
Las once dan, yo me duermo...
Quédese para mañana.

ARTÍCULO V

Entiendo lo que me basta,
i solamente no entiendo
cómo se sufre a sí mismo
un ignorante soberbio.

(LOPE DE VEGA.)

Dicebamus heri... Pero nó; ayer iba a deciros:

Sutor, ne supra crepidam, en ruso, para mayor claridad.

I continuo:

No basta que un endecasílabo tenga acentos en sexta i décima, o bien en cuarta, octava i décima. Es preciso, además, que estos acentos sean prominentes comparados con los demás del verso, lo cual ya he tenido el honor de anunciaros aunque no como género de ALTA NOVEDAD; i, si tenéis, que lo dudo, buena vista (i si nó, Dios os la aumente), bien habréis leido (en el II ARTÍCULO, por más señas) que, no sólo dije allí «PROMINENTE,» sino que remaché el clavo, escribiendo «MUI PROMINENTE.»

Una cosa es el acento silábico, i otra el acento métrico, en que se funda el ritmo de los versos.

A veces se ve mui clara la diferencia que va del uno al otro Por ejemplo: aisladamente considerada, la palabra *vuestro* tiene el acento silábico en la penúltima sílaba; pero ese acento silábico no es acento métrico prominente en la sexta del pseudo-endecasílabo

Aquellos que con vuestro beneficio;

por lo cual no constituyen verso esas desdichadas once sílabas del gran maestro Fr. Luis de León.

Ni tampoco es verso, por no ser prominente el acento de la voz «*pero*» el renglón

Aunque pequeño, pero suficiente;

ni de ningún modo

¡Oh, Lícida! por nuestro mal destino
Oyera yo que desde los oteros
Las tierras, o si para las cebadas,

porque, si bien las voces

nuestro, vuestro, para,

aisladas i de por sí, son llanas (esto es, para que nos entiendan hasta los chicos: son voces que tienen el acento en la penúltima sílaba), lo marcan tan insignificantemente en composición métrica, que su fuerza escasísima no es bastante para constituir verso endecasílabo, el cual necesita de voces cuyo acento esté rítmicamente reforzado.

Pues ¿qué decir cuando en la sexta sílaba se coloca una palabra sin acento ninguno, como «*que*» o «*por*,» en los dos renglones siguientes?

No consintiendo que su monarquía;
Los labradores por la mayor parte.

I, sin embargo, podrían ser versos algunos de esos renglones, si, por exigirlo el énfasis o la pausa, se pronunciasen con reduplicada fuerza las sílabas que, normalmente i en general, o no tienen acento silábico, o lo tienen insignificante.

No consintiendo.—¿El qué?—La monarquía;
Aunque pequeño PÉRO; es suficiente... etc.

Conque ya véis que no era imposible el contestar.

I ya siento no haber puesto a este artículo el epígrafe de

El imposible vencido.

Mas, ¡oh, desdicha!

Cuando el contrario es pigmeo,
¡Qué poca gloria es vencer!

ARTÍCULO VI

De cuantas cosas me causan
facilmente me defiendo;
pero no puedo guardarme
de los peligros de un necio.

(LOPE DE VEGA.)

Os advierto, mis tres amados flebótomos, que no hago caso ninguno de las palabras gordas.

I ahora (i dejando aparte todos esos infundios ya repetidos de DIGNIDAD i TODA CLASE DE TERRENOS), vengan ustedes acá, hombres de Dios: ¿no ven ustedes que es un verdadero piropo el decirle a uno: «zapatero, a tu zapato?» ¿No es reconocerle competencia en su especialidad? ¿I no es gran obra de misericordia el enseñarle que no hable de lo que no entiende?

I, después de todo, ¡qué diablo! el apotegma no es general, puesto que zapateros ha habido en el mundo que, dejando la alesna i el tirapié, se subieron a mayores. Entre muchos, recuerdo a HOLCROFT, quien, de zapatero, ascendió a escritor i crítico mui estimado; a JORGE FOX, fundador de la secta de los quákeros; a GUILLERMO GIFFORD, editor de la *Quarterly Review;* i, sobre todo, al PRÍNCIPE DE LA BOTÁNICA, al gran LINNEO. Estos, por no haber hecho caso del

ne, sutor, supra crepidam,

lograron ascender al templo de la Fama. No es, pués, ningún insulto el llamarle a uno «ZAPATERO...;» ni tampoco el decirle «TONTO,» si es verdad. Lo que hai que ser es... no serlo, i po-

ser siquiera la pequeña dosis de sindéresis que sea suficiente para no dejar ver que el quinto piso está vacio, deshabitado i sin inquilino. Las verdades amargas son siempre involuntariamente ofensivas, i la luz no tiene la culpa de que se abrase en ella la mariposa, imprudentemente ansiosa de su brillo. ¿Por qué se mete donde no la llaman? ¿Dónde está el puñal, i dónde el redomado pillo que se lo pone a ustedes al pecho para que hablen de versos... i de octavas? ¡Como si las octavas no fueran versos! ¡Bien es verdad que ya nadie se acuerda de las octavas causa de nuestra ruina!!

A mal Cristo, mucha sangre. Aseguro a ustedes que me esperaba el cargo de poco españolismo que ahora me endilgan. Pero, como no me coge de susto, maldito el efecto que me ha hecho.

¡Oh! ¡la Patria! ¡El orgullo patrio! ¡Las glorias nacionales!...

Todo eso seria mui bueno, especialmente si estuviera mejor dicho, i si entre las glorias nacionales se pudieran contar las hazañas de Los Niños de Écija, los secuestros de estos dias, i la sociedad de monederos falsos españoles sorprendida últimamente en Nueva York. Ea; ustedes, que son tan españoles, vean de defender esas fazañas. ¡Bah!

Mais, revenons à nos moutons.

Naturalmente, en vuestra cualidad de sabios, sois ininteligibles; pero, a lo que se me alcanza, fácil es responder a cuanto juzgáis inextricable enigma *(sic)*.

¡Bien por la frase!

Las palabras tienen por naturaleza un acento i una entonación propias cuando van solas; pero accidentalmente adquieren otra fuerza i otro canto cuando están en composición.

Si yo pregunto:

¿Viene?

i alguien me responde:

Viene,

¿en qué se diferencia la pregunta de la respuesta? Pues se diferencian en la INTONACIÓN, nó en las letras ni en el acento, iguales en uno i otro caso.

¿En qué se diferencia el pseudo-verso

No consintiendo que la monarquía,

del verdadero verso

No consintiendo...—¿El qué?—La monarquía?

Pues se diferencia en la gran fuerza, en el énfasis, en la pausa con que se pronuncia la voz *qué* en el segundo ejemplo.

I, de un modo más sencillo: La prominencia resulta, especialmente, del mayor empuje del aliento necesario para hacer sentir el énfasis i las pausas oratorias o de sentido. I sólo con prominencias se hacen versos, es decir, con refuerzos del empuje común acentual.

Así, la palabra *vuestro*, que no tiene acento prominente en el endecasílabo

Aquellos que con vuestro beneficio,

lo tiene, i mui prominente, en el que sigue, por lo cual resulta mui buen verso:

¿Cuyo el rabel? ¿Es vuestro? Pues tañedle.

Además; todo lo que contribuye a la perspicuidad de una sílaba favorece a su prominencia; i en este caso se hallan las que tienen muchas articulaciones, como, por ejemplo, sucede en las sílabas

cons, *claus*, *prin*, *crip*, *truc*, *trans*, *cuns*, *mons*, *trix*, *truos*, *triun*,
consta, claustro, príncipe, cripta, construcción, transgresión, circunspección, monstruos, vastátrix, triunfo....

i, en en general, las sílabas son mui prominentes, cuando en ellas concurren

acentos enfáticos,
pausas oratorias,
i muchas emisiones vocales o articulaciones consonantes.

I hé aquí por qué la prominencia se pierde cuando inmediatamente delante de las sílabas constitutivas de los endecasílabos (esto es, delante de las sílabas sexta i décima, o bien delante de las sílabas cuarta, octava i décima, según el caso) se colocan inhábilmente sílabas también acentuadas. Entonces lo constitutivo del endecasílabo se anula, o se obscurece,

por torpeza insigne i censurable del versificador; pues, en tales casos, el oido no percibe, *con inobstruida distinción i con fuerza suficiente*, lo característico i principal del noble verso de once sílabas.

Torpeza es ésta en que apenas hai versificador que no haya incurrido.

I lo mismo los antiguos que los modernos.

No hai excepción.

I Frai Luis incurre en ella con frecuencia deplorable.

En el siguiente verso el acento en quinta perturba fatamente el constitutivo de sexta.

5.ª 6.ª
Yo le bañaré todo en fuente pura;

donde el oido delicado exige algo como

4.ª 6.ª
Yo le bañara todo en fuente pura.

Véase este otro verso, en que el acento en novena perturba el de décima:

9.ª 10.ª
I, si del claro rostro el ardor puro;

que deberia ser algo por este estilo:

9.ª 10.ª
I si del claro rostro el fuego puro,

pues no cabe recitar:

I si del claro rostro el Árdor puro.

En vez de:

9.ª 10.ª
¡Ai, triste! ¿i no me hubiera quizás sido...

debió decirse:

¡Ai, triste! ¿i no me hubiera acaso sido... etc.;

porque no es lícito decir:

¡Ai, triste! ¿i no me hubiera quízas sido...

Para que resulten libres i despejadas las constituyentes en sexta, es decir, PARA QUE HAYA VERSO, precisa cargar el acento

en los siguientes renglones, nó como lo exige la costumbre, sino como se indica a continuación:

4.ª 6.ª
Los campos Éstan secos i agostados...

8.ª 10.ª
Que no podrá en el mundo BÁstar nada.

I, como en español no se puede decir «Ès*tan*» ni «BÁs*tar*,» resulta que, o se cae en el escándalo de una pronunciación ridícula, o no hai verso verdaderamente; puesto que TANTO como en el número de sílabas, consiste el verso en la COLOCACIÓN RÍTMICA de los acentos.

I es más de vituperar esta deformación rítmica cuanto que, gracias a la gran libertad de la construcción española, hubieran resultado versos (aunque todavia con desperdicios por las asonancias interiores):

Secos están los campos i agostados.
Están los campos secos i agostados.
Que bastar no podrá nada en el mundo.

La colisión, así, de dos acentos siempre tiene para el oido educado algo de repulsivo; pero el oido los tolera algunas veces sin dificultad ni escrúpulo cuando esa contigüidad de esfuerzos para la emisión de la voz no concurre sobre las sílabas constituyentes.

Por tanto, siempre podrá disculparse

2.ª 3.ª 6.ª 10.ª
Están secos los campos i agostados;

donde se tolera la contigüidad de las dos sílabas acentuadas en segunda i tercera, porque no perturba a las sílabas constituyentes en sexta i décima, CAM, i TA.

Pero, a pesar de la ofensa que al oido causan los acentos perturbadores en quinta i en novena (porque obstruyen los constituyentes en sexta i décima), hormiguean las faltas de esta clase en los versificadores antiguos (i en los modernos también). Pruebas al canto, tomadas de vuestro *impecable* poeta granadino.

Venga venga, pués, acá mi zurrón, i mi farolillo sucio. I mi hurgón. Tilín, tilón.

¿No ven ustedes cómo del San Benito hago gala?

5.ª 6.ª
El grillo, i la vid brota, i ya camina...

5.ª 6.ª
De Baco la vid sola es estimada...

9.ª 10.ª
Las cimas menear a compás miro...

9.ª 10.ª
Ni el Rodoque jamás admiró tanto...

9.ª 10.ª
Ninfas de las florestas, cerrad luego...

9.ª 10.ª
Ante ella su verdor cobrará el suelo...

9.ª 10.ª
Procede ya, lucero, ante el sol bello.

9.ª 10.ª
De Galo algunos versos decir quiero.

9.ª 10.ª
I allende desto importa el tener cuenta.

9.ª 10.ª
I todo marinero en la mar tira, etc., etc. (1)

¿Quién no censura a Quintana por los siguientes versos, donde lastima el oido la obstrucción *con acentos ilegales* de los legítimos i propios de las sílabas constituyentes?

5.ª 6.ª
Del sol desprender pudo i en despojos.

9.ª 10.ª
Que odió más que la muerte el amor mio.

El oido exige que el versificador pronuncie:

desprénder, ámor.

---

(1) Para que estas combinaciones resultasen versos, era preciso pronunciar:

la martíra,
el ténor cuenta,
décir quiero, etc.

I, si tal se pronunciase, adiós, lengua castellana.

9.ª 10.ª
Fuí siempre insuperable, i burlÉ siEmpre... (*búrle siempre*).

5.ª 6.ª
Que DIDO fundó UN tiEmpo, sacudia... (*fúndo un tiempo*).

9.ª 10.ª
Ella en vano lloró, i esperó EN VANO... (*i espéro en vano*).

5.ª 6.ª
¡Ira justa! ¡ardor SANTO! Esos crueles... (*árdor santo*).

Basta, basta de andrajos, que efectivamente lo son. Pero ¿tengo yo la culpa?

Por el contrario, ¡qué agrado tan inefable resulta para el oido, cuando, en vez de versos lisiados i deformes, nos deleitan estrofas en que el ritmo se hace sentir con toda su sonoridad, por estar despejadamente los acentos en su sitio!

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente i Nemoroso,
He de cantar, sus quejas imitando;
Cuyas ovejas, al cantar sabroso
Estaban mui atentas, los amores
De pacer olvidadas escuchando.

GARCI-LASSO.

¿Quién no ve que, siendo todos excelentes, es el *primus inter pares*, sólo por más perspicuidad en las pausas, el último de los cinco que siguen?

4.ª 8.ª
¿Queréis por dicha conllevar la pena

4.ª 8.ª
Del siglo vil a quien mi muerte infama?

4.ª 8.ª
¿Seguir besando la fatal cadena?...

4.ª 8.ª
Yo dí a la tierra el admirable ejemplo

4.ª 8.ª
De la virtud con la opresión luchando.

QUINTANA.

I ¡qué grandiosidad hai en la versificación cuando las pausas i la rotundidad de las sílabas se juntan para realzar los acentos constituyentes!

Venid, venid, el Árabe decia;
Volad, hijos de Agar: ya los esclavos
El yugo intentan sacudir, que un dia
En su arrollado cuello
Vuestro valor indómito cargara.
¿Lo sufriréis? Las naves aprestemos,
I el ancho valladar, con que el destino
A Europa i Libia dividió, salvemos.
Venid, venid; que vuestra fiera saña,
Estremecida España,
Sienta otra vez: acometed, i abiertas
De Calpe i de Tarifa os son las puertas.

QUINTANA.

¡No hai entre estos endecasílabos ni uno solo en que no se emplee una palabra fortísimamente acentuada en la última sílaba i en que no se goce la majestad de una o de mas pausas. ¡Qué riqueza!

Pero... como no soi el demonio, ni tengo rabo, ni tiempo, aunque sobran moscas i moscones, hago aquí punto final.

Nota bene. Yo no tengo interés en seguir esta polémica, que ya me carga; i, aunque mucho me queda por acá, no me es gravoso ni me pide de comer.

Cállense ustedes i me coso la boca con siete puntos. Si continuo es porque no se crea que me impone vuestro anunciado San Benito de Palermo.

Yo sé que no ha de venir. Pero... i ¿si alguien se lo cree?

ARTICULO VII

—Suéltame.
—Aquí de Apolo.
—Aquí de Baco.

(LOPE DE VEGA.)

Amados tres flebótomos que os llamáis la clase entera:

Como ahora la salud pública os ha declarado en huelga, queréis seguramente darme un sofocón para devolverme luego la salud que me habréis antes quitado. Os acuso, pués, de plagiarios sin pudor del legendario D. JUAN DE ROBRES.

El Señor Don Juan de Robres,
con caridad sin igual,
fundó este Santo Hospital...
mas primero hizo los pobres.

Puesto que ayer mañana terminaba yo diciendo que me quedaba todavía algo que desembuchar, lo natural era que no os viniérais anoche con nuevas cuchufletas i salidas de pavana, que tienen tanto que ver con el asunto como con los cerros de Úbeda; i, sin embargo, algo de lo que decís puede hacerse pertinente, i allá voi derechito.

Deploráis el trabajo que (según creéis) me hacéis pasar, suponiendo que salgo con mi zurrón, mi garfio i mi farolillo, «*de prisa i corriendo*,» a escarbar desperdicios en los versos de FRAI LUIS, de quien ¡oh, picarones! me hacéis enemigo personal.

I ¿habria inconveniente en que no deploráseis nada? Vamos, no deploréis más. I salid para siempre de un inocento error. Cierta clase de citas no se hurgan «*de prisa i corriendo.*» Pensar que se improvisan es simplemente paradisíaco. Estas citas son posibles por estar ya almacenadas *desde hace mucho tiempo* en la memoria, o por existir archivadas ordenadamente en un estante para casos de necesidad.

Yo no tengo enemiga personal con FRAI LUÍS; pero la tengo, sí, feroz, inextinguible, con la turba de críticos rutinarios i con la falanje de topos preceptistas qué, años i años há, vienen repitiendo *incondicionales* elogios del gran VATE GRANADINO.

¡Oh! Con ira recuerdo la negra época en que yo, *bien talludito ya,* dudaba infantilmente de mí.

Porque con modestia, de cierto vituperable por lo neciamente exagerada, me decia yo ante los llamados modelos impecables: «Si todos alaban esto unánimemente, ¿cómo, contra todos, puedo yo tener razón? Si todos vociferan estentoreamente que aquí no hai más que bellezas, ¿cómo es que yo percibo fealdades?»

«I si creo descubrir deformes manchas de color cetrino cuando todos pregonan la pureza de tanta albura, ¿no será que padezco de ictericia?»

I yo... ¿quién se libra del *Magister dixit?...* yo mismo llegué a dudar de mí.

I hé aquí por qué (no pudiendo ser inexorable conmigo) no perdono ni perdonaré nunca a los eruditos i estirados doctores de reata, por haberme hecho desconfiar de la evidencia. Años de angustia (ésta es la palabra), años de verdadera angustia he pasado, vacilante entre asentir a mi testimonio íntimo, o creer en el repelente i unísono graznar de la autoridad del convencionalismo; hasta que un dia, harto ya, tiré por la calle de enmedio, i me separé para siempre de la recua.

¡Considerad, pués, lo que ahora, curado ya de espantos, me dará a mí de los ARGUMENTOS DE AUTORIDAD!

¡Conque atrás con todos esos chirimbolos; atrás con todos vuestros idolillos; que me he vuelto rabioso iconoclasta! I no me los presentéis más delante de los ojos; porque ya véis que tengo buen martillo entre las manos.

La autoridad pierde toda autoridad cuando carece de ra-

zón. Podrá haber más ó menos vacilaciones en abandonarla; pero al fin se queda sola. ¡Sola! ¡Sola!

I a propósito. No echéis en saco roto (porque no conviene que se os escurra) lo que decia D. José Joaquín de Mora; que lo que a él le pasó es de ocurrencia universal; i son muchos los que siempre atesoran energia bastante para no ver por ojos ajenos ni comulgar con ruedas de molino:

Rompí de entonces la coyunda infame,
I deshice el falace devanço,
Sin temor de que el vulgo vil me llame
Masón, hereje, apóstata o ateo.
Ni temeré que cunda i se derrame
Contra mí la calumnia, el monstruo feo,
A quien nunca más blando el vulgo cede
Que cuando a errores asquerosos hiede.

Mora.

I si vosotros sois de los miopes que gritan:

«queremos cadenas,»

yo soi de los rebeldes i levantiscos que las rompen cuando pueden. El convencionalismo no me hace ya cucamonas.

No hai error más temible que el propalado por los hombres de valer; porque las medianias lo imitan, i el error, así, se perpetua. ¡Y hasta se hace respetable por su abusiva ancianidad!

Martínez de la Rosa (es cierto i en esto tenéis razón) alaba a Garci-Lasso de la Vega; i con gran motivo en muchas ocasiones; pero ¿qué merece cuando, por ejemplo, levanta hasta los cuernos de la Luna los *siguientes* versos, que *siguen* a los que citáis (yo sé quién os los ha buscado), diciendo que *ofrecen un modelo de cadencia cual pudiera hallarse en la música más apetecible*:

¿I la callada noche no refrena
Su lamentable oficio i sus querellas,
Trayendo de su pena
Al cielo por testigo i las estrellas?

I yo pregunto: ¿hai versificador, no ya notable, sino sólo de oido *medianamente* educado, que no encuentre insufrible esa inicua combinación de asonautes i consonantes en e-a? I observad; la Revista de donde habéis copiado el encomio, no

se atreve a alabarlos por su cuenta, antes bien se parapeta i esconde detrás de MARTÍNEZ DE LA ROSA; que por algo esa Revista habia de comulgar con los fariseos del dia, los cuales nunca alaban la Religión, que no tienen, sino la sagrada Religión de *nuestros padres*. Pero el escamoteo ése es bastante conocido; i, por eso, no entusiasma semejante juego de cubiletes, cuyo objeto no es otro que el de no dejar ver a las claras la opinión del que las usa.

Pues ¿qué decir de la parte de estrofa que vosotros, ¡copistas del mismísimo demonio! queréis echarme en cara?

> El cielo en mis dolores
> cargó la mano tanto,
> que a sempiterno llanto
> i a triste soledad me ha condenado;
> i lo que siento más es verme atado...

¿No os crispan los nervios estos cuatro finales asonantes en A-O? ¡¡¡I MARTÍNEZ DE LA ROSA cita esto como dechado i modelo inmejorable!!!

¡Qué extrañar, pués, que los pollos, sin cresta por noveles, i los gallos con espolones, por perezosos i por el *¿qué se me dá a mí?* mezclen todavia insoportablemente, en sus rimas, consonantes desdichados correspondientes a la misma clase de asonancias! ¿También de esto habia en las octavas causa de nuestra desazón. I, a propósito, ¿se acuerda alguno de ustedes del principio de esta polémica? ¡Válame Dios, i qué atrás la habéis dejado!

I aquí viene bien completar mi trabajo último.

Los endecasílabos, PARA SER VERSOS; oidlo bien; PARA SER VERSOS han de tener acentos PROMINENTES en sexta i décima, o en cuarta, octava i décima: no ha de haber acentos perturbadores, especialmente en quinta i novena, donde son insoportables (i. *entre paréntesis, aunque hayan puesto tales acentos sobre esas sílabas vitandas miriadas de versificadores*, TODOS *han hecho mal*): la prominencia se realza por las pausas i el énfasis oratorio, i se hace sentir más hondamente cuando las sílabas constitutivas tienen muchas articulaciones, o diptongos, o diptongos i articulaciones a la vez: en una palabra, lo que se llama CUANTIDAD SILÁBICA (pues en metrificación se llama *cuantidad* al tiempo necesario para pronunciar una sí-

laba, i es evidente que, mientras más elementos fonéticos entren en ella, más *cantidad de tiempo* ha de ser necesaria para su emisión vocal). I, si no, vean ustedes las siguientes sílabas i noten cuán diversa es su cuantidad:

A, ta, tra, tran, trans, truos.

Pues bien: no basta todavia con lo enumerado. Hai más aún.

¿Más aún? Sí, miñores, más. ¡Pues qué! ¿creian ustedes que el hacer versos es cosa como escribir esos artículos que me endilgan?

Es, además de todo lo dicho, indispensable para la dulce melodia métrica, que el endecasílabo no tenga palabras asonantes dentro de sí.

I hé aquí por qué, a pesar de vuestras gracias, *esaborias*, me sobraba razón al decir que (aún después de enmendados en cuanto a acentuación) tenian todavia desperdicio los dos versos

Están los campos secos i agostados...
Que bastar no podrá en el mundo nada.

Podéis, pués, seguir vociferando que con nada me contento; pero, a pesar de vuestras jocosísimas i jacarandosas garrulidades,

campos i *agostados*

son, i seguirán siendo, asonantes en *a-o* contenidos en un mismo verso; i asonantes en *a*, con igual tacha,

bas*tar* i podr*á;*

i, *aunque mais* (aunque intentéis más gracias que una mona), las asonancias interiores son, i continuarán siéndolo, accidentes desagradables para los favoritos de las musas castellanas, a quienes, i nó a vosotros, corresponde fallar en última apelación.

I voi a prevenir vuestro argumento querido de que «*votos son triunfos.*» Nó: ni aun en los Parlamentos. El triunfo legal en una legislatura, no es el triunfo final e inapelable que *legi-*

tima una revolución. Ese defecto desabridísimo de las asonancias internas es tan común en los versificadores, que *por miles* pudieran aducirse los casos lamentables. Pero, aunque miriadas de poetas incurrieran en él, nó por eso dejaria de ser falta reprensible, e intolerable a veces.

El número no es razón de nada.

Millares de negreros hai en la actualidad, i millones de esclavistas ha habido desde los primitivos tiempos de la historia, no obstante lo cual, no hai términos hábiles de disculpar la esclavitud.

ARTICULO VIII

O sabe hoi Naturaleza
mas que supo en otro tiempo,
o tantos que nacen sabios
es porque lo dicen ellos.

(LOPE DE VEGA.)

Mis queridos tres contrincantes:

No extraño que no sean mis artículos de su gusto, porque un célebre italiano tiene dicho, hace ya tiempo, que todavia no se ha escrito el libro agradable a todos. Tampoco me agrada a mí lo que escribe ese contrabandista de galicismos que os habéis echado por director; i nó por su adoquinar de palabras para no decir cosa ninguna, sino porque, como en vez de arenilla para secar lo que escribe, lo enharina todo con polvo de adormideras, el polvillo que revolotea al rededor de sus escritos galicanos me carga los párpados i me convierte en piedra. ¡Oh! ¡lo que pasa la familia para volverme en mi acuerdo!

Todo cuanto ustedes dicen debe ser mui bueno para rivalizar con el láudano; pero nó para esclarecer asonancias, ni pausas, ni sílabas métricas; i, si no fuera porque conceptuo exigencia lamentable la pretensión de que esa balumba de palabras fuese siquiera inteligible, yo me abstendria, como de incurrir en pecado mortal, de creer que CLEÓBULO tenia razón al decir: «¿Muchas palabras? Más ignorancia aún.»

No ha terminado ni puede terminar la cuestión de las pau-

las i de las prominencias silábicas que tanto suscita vuestra hilaridad. ¡Todo lo que es Léi os hace reir!!!

Pero ¿qué le hemos de hacer? Al que no quiere coles, el plato lleno.

Nada de lo que ustedes dicen, nada, nadita, es verdad, porque lo que hai es lo siguiente:

Las asonancias internas se sienten más, i ofenden con acritud mayor, mientras más prominentes son las sílabas en que caen. En ellas son intolerables. Cerca lastiman menos; lejos, son apenas perceptibles, i hasta pueden pasar: sin embargo, lo mejor (a ser posible) seria siempre el evitarlas.

Ejemplos:

5.ª 10.ª
Ni hará que tu trabajo salga vano...

tra*bajo* i *vano* son aquí asonantes mui perceptibles, por caer en las sílabas prominentes i constitutivas de este endecasílabo.

I lo mismo cabe decir de los siguientes:

4.ª 10.ª
ao —Tú, que vengando con la armada MANO...

6.ª 10.ª
ao.—¡Ai de los que pasaron confiados!...

6.ª 10.ª
ao.—El soberbio tirano, confiado...

6.ª 10.ª
ae.—I levanta en los AIRES su estandARTE...

6.ª 10.ª
eo.—El horror que te tengo, el universo...

4.ª 10.ª
eo.—Dame tu aliento ¡oh, Baco! dame el vuelo...

6.ª 10.ª
aa.—Su mano, horrible i pálida, señala...

4.ª 8.ª 10.ª
oo.—Sí: yo te odio; por mi rostro el lloro...

En los siete primeros versos anteriores las asonancias invaden dos de las sílabas constituyentes, i ¡en el último las tres!

En los que siguen, no sólo resultan afeadas las constituyentes, sino también alguna otra sílaba de acento supernumerario, i eso es insufrible:

4.ª 6.ª 10.ª
aa.—Perezca en BRAVAS llamas abrasada.

2.ª 6.ª 10.ª
ea.—I PRECIA la bajeza de la TIERRA.

En los endecasílabos que siguen, el mal alcanza sólo a una de las constituyentes i a una supernumeraria:

4.ª 10.ª
ao.—Huir temblando el ímpio quebrantado.

1.ª 8.ª 10.ª
eo.—ESTO, porque llamaba al CIELO FIERO.

8.ª 10.ª
aa.—I vimos sin color tu BLANCA CARA.

Lejos de las constituyentes, las asonancias (aunque siempre sean de evitar) se perciben menos:

3.ª 10.ª
oo.—O del solio el poder pronuncie sólo.

I tan escasamente a veces se notan las asonancias internas, que apenas son vituperables *por lo imperceptibles*, especialmente cuando al principio del verso perturban sólo alguna constituyente:

1.ª 6.ª
uo.—Pudo ocultar el mundo, i las estrellas.

1.ª 10.ª
eo.—ESTO porque llamé sublime al CIELO.

2.ª 10.ª
aa.—La VACA por mi mano degollada.

2.ª 6.ª
ae.—Las ARTES en sus MÁRMOLES i bronces.

I ¡tijeretas han de ser! Pausas aún i prominencias.

Cuando el sentido oratorio exige que el recitador no se de-

tenga sobre una sílaba supernumeraria asonante de una constituyente, entonces las asonancias apenas se perciben, i aunque no estén al principio del verso, son tolerables:

6.ª 8.ª
ea.—Magnánima se apresta a nuevas lides.

Como en la recitación no puede haber parada en *nuevas*, no se advierte que esta voz es asonante de *apresta*, aunque en *apresta* cae el acento de sexta constituyente.

Lo mismo ocurre con el siguiente:

4.ª 10.ª
oe.—Pregunta al orbe estremecido a dónde.

No es posible parar la frase en *orbe*, i, a favor de la rapidez, se siente poco la asonancia entre *orbe* i *dónde*.

A veces la distancia i la rapidez concurren a hacer imperceptibles las asonancias

2.ª
ee.—Silvestre vid que por el tronco asciendes

1.ª 3.ª
eo.—Esos... La noche con su negro manto.

Cuando los asonantes no caen en sílabas constituyentes puede casi asegurarse que no se perciben (especialmente no habiendo en ellos pausas).

3.ª 8.ª
uo.—Con tumulto i terror del turbio seno.

Pocos oidos, a menos de mui ejercitados, notarán, distraidos por el ritmo constituyente, que en este verso hai dos asonantes en *u-o*; *turbio* i *tumulto*. I cuenta que, por lo insólitos, los asonantes en *u-o* son de los más perceptibles.

3.ª 7.ª
eo.—Compañeros, allí: nuevos despojos...

2.ª 8.ª
aa.—Derraman sobre ti de blancas rosas..

2.ª 8.ª
Le vi, temblé, me estremecí vencido.

Pero, aunque algo queda, basta por hoi; que este articulillo ha ido creciendo demasiado.

I digo *basta*, porque no espero que os calléis, como yo deseo, para dar por terminada la cuestión. ¡El amor propio herido es tan charlatán!

Ya véis cómo, lejos de no quedarme nada que decir, había mucho reservado i de un género que ni siquiera sospechabais. Pero si creiais semejante infundio, es... porque no tenéis trato con los Genios: que, si nó, ya que *a priori* no lo hubiérais advertido, sabriais que GOETHE tiene dicho de un modo inmejorable que

TODO LO QUE SE ESTUDIA SERIAMENTE ES UN INFINITO.

ARTICULO IX

.. ..¿Hai posada?

. . . . . .

—No hai donde nocturnar palestra armada.
—No entiendo lo que dice la criada.

(LOPE DE VEGA.)

Amados Flebótomos de las telitas de mi corazón:

¡Cómo me ponen ustedes al sentido común! I, sobrándoles, por lo visto, la ociosidad, cogen la cosa a deseo, i escriben largo i tendido, de modo que le dan un susto al mismísimo demonio. LARRA decia que ya era tiempo de que los Empleados supiesen leer i escribir; pero, si viviera, estoi seguro de que desearia que de tan útil ignorancia jamás saliesen ciertos críticos; vamos al decir, aunque a mí no me gusta levantar falsos testimonios. Si es verdad que el mundo marcha, a juzgar por el mucho papel que se embadurna, venga Dios i véalo; pero, contra el dicho de PELLETÁN, guardo yo el de MORA como oro en paño, i a él me atengo:

¿Al español, ¡oh mengua!
Qué aturde i descalabra?
El flujo de la lengua,
El don de la palabra.

Hoi, que lo cómico se impone, ¡qué de aplausos cosecharíais en el género bufo! Pero ¡ah! Lo peor de esta pícara sociedad es que las más brillantes aptitudes están fuera de su sitio.

Decís que *hacéis honor* a mis argumentos (¡bueno, venga de ahí, que la manufactura escasea!), i, *por ende* (*sic*), vais a hacer notar las contradicciones en que incurro al calificar yo de supernumerarias unas veces las sílabas acentuadas en cuarta i otras las en octava, cuando en otras partes digo que esas precisamente son las constitutivas del endecasílabo.

—¿Cuántos años tiene usted, señora?—preguntó cierto Juez en unas actuaciones.

—¿Yo? Veintinueve años i dos tercios.

Al cabo de un lustro volvió el Juez a preguntar a la misma declarante:

—¿Cuántos años tiene usted, señora?

—¿Yo? Veintinueve años i dos tercios. ¿No lo sabe usted ya?

—Pero, señora, ¿cómo es eso? ¿Es que no pasa el tiempo por usted? ¿No habrá ya unos cinco años que me dijo usted lo mismo?

—Señor Juez; yo no soi de esas indecentes veletas que a cada instante están cambiando. De lo que yo digo una vez, nunca me vuelvo atrás. Sí, señor; i lo repito: yo no soi de esas desvergonzadas que hoi dicen una cosa i mañana dicen otra.

I ahora yo, flebótomos de mis... ¿No habéis leído en el ARTÍCULO II que los endecasílabos para ser versos han de tener, CUANDO MENOS, dos acentos prominentes en sexta i décima si son de la primera clase?

Pues miren ustedes que yo tampoco me vuelvo nunca atrás de lo que digo. Ese *cuando menos*, ¿no significa que debe haber otros acentos? ¿I no habéis visto que los he llamado SUPERNUMERARIOS, i que he dicho que esos SUPERNUMERARIOS deben estar colocados de modo que no obstruyan la claridad de los constituyentes?

I tan es así, que de los endecasílabos de la primera clase, cuando sólo tienen los acentos constituyentes en sexta i en décima, no puede asegurarse que no sean versos; pero sí que resultan tan pobres i tan miserables, que, con razón, dice de ellos un gran versificador amigo mio, que le parecen versos enteramente *en cueros*.

I por Dios os pido que no os ruboricéis de la denominación,

que esto me trae a la memoria una zapatera mui pudorosa, que por cierto no era amiga mia.

—¿Quién llama? —dijo el maestro al aprendiz.

—Un comerciante EN CUEROS, maestro.

—Pues dile que entre.

—Aguarda, Juaniquín: no le abras hasta que yo me retire— dijo la zapatera.

I, efectivamente; ahí van unos cuantos ENCUERINOS; i precisamente son de mi enemigo personal... según me recalcáis a cada veinte líneas.

¡Qué insistencia tan graduada de dislate! ¡Enemigo personal! Dias diera yo de mi existencia, seguro de alcanzar siglos de inmortalidad, por haber escrito (con sus defectos i todo) la oda que empieza

¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido!

Pero, de las lámparas que ostentan las sotanas de los monaguillos i de los sacristanes no se ha escrito nada todavia; al paso que se ha impreso mucho sobre las manchas del sol! ¡I se seguirá imprimiendo!

Véanse, pués, los siguientes ENCUERINOS, que pongo en la picota a la vergüenza pública:

6.ª
I por las cambroneras espinosas...

4.ª 8.ª
Desbaratada miserablemente...

6.ª
Que por las inocentes soledades...

Pero... no quiero seguir con FRAI LUIS DE LEÓN; antes bien, para que calculéis cuán grande puede ser el número de mis enemigos personales, voi ahora a encorozar otros cuantos ENCUERINOS, pero nada menos que de uno de los gigantes de la versificación: de QUINTANA mismo:

Con la rapacidad i alevosia...
I a la desconfianza sospechosa...
De la despedazada monarquia...
Toda su gentileza i bizarria...

I el oido es tan exigente respecto de este particular, que puede haber acento supernumerario en un verso flojo: mas si el supernumerario no es un acento de brio i sonoridad, tan en cueros se queda el verso raquítico con él como sin él. Dice QUINTANA, el gran QUINTANA:

Pero con las heridas del tirano.

La voz *pero* tiene acento ¡verdad! mas es tan débil, que ¿quién cuenta con él? Es lo mismo que si no estuviese.

Pero no hai regla sin excepción. El desmayo i la flojedad pueden tal vez ser una belleza, como en los siguientes, del gigante también:

Cuando en los desmayados corazones...
A mi atemorizada fantasia.

Pero, fuera de estos casos, mui contados i excepcionales la indigencia de acentos supernumerarios es horrible,—como toda miseria:

Bien como cuando su valor primero...

QUINTANA.

¿No parece sino que va uno dando tumbos por una escalera abajo!

¡Cuánto no ganarian esos desfallecidísimos endecasílabos, poniendo en vez de sus anémicos acentos otros de más salud i robustez! v. gr.:

Rindió los desmayados corazones,
Su sin par gentileza y gallardia.

Pero no se crea que, si los acentos supernumerarios pueden realzar un endecasílabo de buenas sílabas constituyentes (o regulares por lo menos), hai modo de levantar con supernumerarios vigorosos los desfallecidos endecasílabos de sílabas constitutivas, enclenques i raquíticas.

I abatido pavor generalmente.

Sin duda el adjetivo *abatido* tiene un acento bien perceptible; pero el verso no se levanta con él, tanto por la pobreza natural del menguado acento constituyente en la décima sílaba, como por el robo de fuerza que le hace el poderoso acento de novena, que lo absorbe i obscurece.

Para que un verso resulte bueno, es, pués, preciso, que sus constituyentes sean poderosas; i en esto pocos como el mismo gran QUINTANA. ¡Qué diferencia entre sus desmayadísimos versos anteriores (que al fin versos son), i los rotundos del mismo gran Poeta, admirables casi siempre por la viril colocación de sus sílabas constitutivas, prominentes en sumo grado. no sólo por su habilísima colocación, sino también (i acaso más que por otra clase de excelencias) por el sorprendente realce que les prestan las pausas i la cuantidad:

..... Antes la muerte
Que consentir jamás ningún tirano.

ARTICULO X

Señales son de juicio
ver que todos lo perdemos,
unos por carta de más,
otros por carta de menos

(LOPE DE VEGA.)

Cuando por compromiso he tenido que entrar alguna vez en un patio de locos, siempre he empezado a temer por la integridad de mis facultades, porque, como los actos de los demás nos parecen siempre la normalidad de la vida, no podemos de un golpe desprendernos de esa costumbre, ni aun delante de los dementes; por manera que, en cuanto consideramos que sus disparates pueden ser una manifestación regular de las leyes de la inteligencia, nuestros actos, aun los más racionales, tienen que parecer desvios de la regla.

Al leer los sapientísimos delirios con que el zurriburri literario del flamante aquelarre de Zugarramurgui exorna ayer las columnas de *El Independiente*, a propósito de acentos en sexta i décima, o bien en cuarta i octava, dudé de si se me habia escapado algún gazapatón mui gordo i mui rollizo; pero, después de repasar lo impreso, veo que nada tengo que rectificar.

I, como no entiendo las sublimidades que se me contestan, por ser más obscuras que boca de lobo... (¿por qué no hablarán esas gentes en español o en otra lengua conocida?)... no me ocurre a derechas lo que deba responder, pues bien sabe Dios que en este asunto quisiera yo que mis réplicas viniesen

como anillo al dedo, o como pedrada en ojo de enemigo literario.

Efectivamente: hai versos que tienen acentos prominentes en cuarta, sexta i octava, i de esta clase es magnífico ejemplo el de QUINTANA:

. ... Antes la muerte,
4.ª 6.ª 8.ª
que consentir jamás ningún tirano.

I bien, i ¿qué? ¿En qué invalida esto las clasificaciones anteriores?

Cuando los versos tienen acentuadas *a la vez* cuarta, sexta, octava i décima, pueden corresponder a la primera o a la segunda estructura; i, por eso, hai entonces que examinar dónde está la pausa de mayor énfasis, porque sólo así puede decidirse si el endecasílabo es de primera o de segunda. Justamente de ejemplo excepcional puede servir el verso anterior. Tiene acentos en cuarta i octava, por lo que parece de segunda: también le tiene en sexta, por lo que puede ser de la primera estructura; pero, por residir en la palabra «*jamás*» el mayor énfasis, hai que clasificarlo decididamente como de esta primera clase, i nó de la segunda (1).

Pero veamos ahora lo siguiente:

2.ª 4.ª 6.ª 8.ª 10.ª
¡Oh, Dios! la vida es corta, largo el arte (2).

Este verso tiene cinco acentos, de los cuales tres son supernumerarios. Pero el énfasis está en sexta, i, por eso, el verso es de la primera clase, lo que se veria más claro diciendo:

2.ª 4.ª 6.ª 8.ª 10.ª
La vida es corta, corta; largo el arte.

---

(1) Los alemanes llaman fünffüssig al endecasílabo, porque lo suponen formado de cinco piés con arreglo al siguiente tipo:

_ ' _ ' _ ' _ ' _ '

Lo creen, pués, una combinación métrica de cinco pares de sílabas en serie: *floja* la primera y *fuerte* la segunda. Pero esta no es la estructura en español; por más que lo crean asi los literatos germánicos.

(2) Este verso es fünffüssig a la alemana, como el de Schiller:

_ ' _ ' _ ' _ ' _ ' .

So lang die Berge stehen auf ihre Gründe.

Pero el verso sería de segunda escribiendo:

2.ª 4.ª 6.ª 8.ª 10.ª
Es largo el arte; mas la vida corta,

porque el acento en sexta es ahora apenas perceptible, i el énfasis se halla actualmente en cuarta i octava,

2.ª 4.ª 6.ª 8.ª 10.ª
Es largo el arte, i corta aun más la vida,

también de segunda estructura.

¿Qué hai, pués, en esto contradictorio de lo dicho?

Puede, ciertamente, en endecasílabo de sexta i décima (o de la primera clase) estar un acento supernumerario en todas las sílabas del verso, excepto en la quinta i en la novena (porque ahí, *en general*, estorbaría a la prominencia de las sílabas constituyentes).

1.ª 6.ª 10.ª
Bárbaras carcajadas de alegría.

2.ª 6.ª 10.ª
Las locas carcajadas de alegría.

3.ª 6.ª
La tenaz carcajada de alegría.

4.ª 6.ª
Su virginal acento de alegría.

6.ª 7.ª
Su delicado afan daba alegría.

6.ª 8.ª
Su solícito afan causó alegría.

Por consecuencia, el tener un endecasílabo de la primera clase acento en cuarta solamente, o sólo en octava, no da derecho para llamar constitutivas, respectivamente, a esas sílabas *(cuarta sola i sin octava*, o bien *octava sola i sin cuarta)*, pues entonces son nuevamente supernumerarias, i nó constitutivas, tanto esa cuarta sola i sin octava como también esa octava sola i sin cuarta.—¿Cabe remachar más? ¿Lo entendéis de una vez u os compro un libro? Todo el mundo tiene derecho a ser romo de mollera, pero nó al abuso.

I, análogamente, en endecasílabo de cuarta i octava a la vez (o sea de la segunda clase) puede haber supernumerario en las demás sílabas, excepto también, en general, sobre tercera, quinta, séptima i novena, donde cualquier sílaba acentuada sería obstruccionista de constituyente.

1.ª 4.ª 8.ª
Débil tender la virginal garganta.

2.ª
También tendió la virginal garganta.

6.ª
También la holló: la holló cruel su planta (1).

Por consiguiente, cabe en verso de constituyentes en cuarta i octava un acento en sexta, sin que por ello esta sexta sea otra cosa más que supernumeraria. ¿Lo repito, o basta ya?

¿Dónde están, pués, mis «*visibles*» contradicciones? ¡Me parece que al que tanto ve, con un ojo le sobra!

—¿Cómo fué como te dió;
a mano abierta o cerrada?
—Si me la diera cerrada,
no se la aguantara yo.
....
—A mano abierta es peor.
—Pues... desa manera fué.

(1) Vease *Tomo III, Libro V.*

ARTICULO XI

Dijeron que antiguamente
se fué la verdad al cielo:
tal la pusieron, *flebótomos*,
que desde entonces no ha vuelto.

(Lope de Vega i yo.)

¿Conque ya sabíais *de sobra* que en ningún endecasílabo puede haber dos acentos juntos, i que, por tanto, he perdido lastimosamente el tiempo i el trabajo no diciéndoos nada nuevo?

¡Salomones!!!

¿I si yo sacara ahora la reservada, i os dijera que cabe poner dos acentos juntos sin ofensa del oido?

¿I tres también?

¿I también cuatro?

¡Demonio!

I cinco.

I seis...

¡I eche usted *jopo*, como la zorra!

Sí, sí; ya os veo metiendo mano al Diccionario. *¿Hopo* o *jopo?* Por mi parte echad todo el que queráis. I mientras más peludo, mejor.

Pero ¡mirón i errarla!!! Al leer vuestros escarceos creí que yo deberia haber dicho una gazpachada; pero ¡quiá! la regla que yo dí está perfectamente; i lo gracioso i chusco es que ustedes no la hayan entendido.

Voi, pués, a enterraros en versos buenos con acentos vi-

gorosos en contacto, pero sin colisión acentual ninguna; porque el uno se hace *tan prominente* POR LA PAUSA que obscurece la importancia del otro.

I... pausas otra vez, aunque me llaméis ROSSINI. ¡Bien podiais hacérmelo bueno!

6.ª 7.ª
Inglés te aborrecí, i heroe te admiro.

Los acentos en sexta i séptima se tocan; pero la pausa en *ci* hace tan superior el acento en sexta, que el verso resulta magníficamente constituido.

I allá van otros muchos más, TODOS BUENOS; i lo siento; porque os agradarán, i yo quisiera no daros gusto en nada.

6.ª 7.ª
Su inextinguible ardor beben los buenos

6.ª 7.ª
Ella elevó a Guzmán: della inspirado

6.ª 7.ª
Que en pureza i candor vence a la aurora

6.ª 7.ª
Como el arco de amor dulces se tienden...

6.ª 7.ª
De Favonio al ardor fué tan hermosa...

6.ª 7.ª
Comienza otro placer.—Ved los amores...

6.ª 7.ª
Dulcemente reir.—Ved cuán festivo...

6.ª 7.ª
Que infestaban mi sér.—Ved mi abundancia...

6.ª 7.ª
Se arrebata veloz.—Ora ligera...

6.ª 7.ª
Me llena el corazón.—Cesas en vano...

6.ª 7.ª
Mi memoria es, aún, viva en su seno...

6.ª 7.ª
Todo huyó: todo fué: pasa un momento...

6.ª 7.ª
Obras son de su amor, son de su anhelo...

I hasta cabe pausa en sílaba acentuada i posterior a la constituyente:

6.ª 7.ª
Al reposo, a la paz; i él, orgulloso...

6.ª 7.ª
Salud, danza gentil. Tú, que naciste

6.ª 7.ª
I pintaste el placer. Tú, que supiste...

¿Ven ustedes cómo no han entendido la regla? Lo que yo dije, i mui claro por cierto (ARTÍCULO V), es que la prominencia de las sílabas constituyentes se pierde cuando

INMEDIATAMENTE DELANTE

de las silabas constitutivas se colocan inhábilmente sílabas también acentuadas. No dije que la prominencia desaparecia colocando sílabas acentuadas

INMEDIATAMENTE DESPUÉS.

¿Dónde he sentado yo el despropósito (que ustedes dicen que tenian sabido ya de sobra) de que por el hecho de estar JUNTOS dos acentos se perturba la factura endecasílaba?

Ya ven que pueden estar juntos; pero NO ANTES, sino DESPUÉS de la constituyente. I yo os pregunto: ¿está bien que me atribuyáis lo que no he dicho? ¿I no se os cae la cara de... afirmando que sabiais de sobra una tonteria?

Los anteriores versos son del gran QUINTANA; pero no creáis que él solo comete lo que vosotros consideráis un *crimen*. ¡Oh! QUINTANA tiene muchos cómplices. Echad un ojo sobre lo que sigue:

6.ª 7.ª
Deja el veraz estilo, áspero i rudo.

M. DE LA ROSA.

6.ª 7.ª
La viva comezón de íncuba musa.

M. DE LA ROSA.

6.ª 7.ª
La cítara de Young, de ébano triste.

M. DE LA ROSA.

6.ª 7.ª
Presago el corazón late en mi pecho.
M. DE LA ROSA.

6.ª 7.ª
Por la postrera vez Sócrates habla.
M. DE LA ROSA.

6.ª 7.ª
La tierra sintió su íntimo seno.
M. DE LA ROSA.

6.ª 7.ª
«Tras otro amante fué,» triste me dice.
LISTA.

6.ª 7.ª
Do con glorioso pié huella la esfera.
LISTA.

6.ª 7.ª
Díctame i cantaré, Numen divino.
DUQUE DE FRIAS.

6.ª 7.ª
I si muerto al amor, vivo a tus voces.
DUQUE DE FRIAS.

6.ª 7.ª
Para que en alta voz público sea.
DUQUE DE FRIAS.

I tan necesario es que la sexta sílaba sea mui prominente para consentirse legalmente acento en séptima, que, cuando la sexta es enclenque i desmayada, no resultan buenos endecasílabos los que aparecen con acento supernumerario en séptima. Por esto no son buenos los siguientes versos de DON JUAN GUALBERTO GONZÁLEZ:

6.ª 7.ª
¿Que dónde te daré yo? que ni el ruido.
J. G. GONZÁLEZ.

6.ª 7.ª
Airado sacudió el rayo primero.
J. G. GONZÁLEZ.

I, por estar mejor acentuada la sexta, cabe ya admitir el siguiente endecasílabo de MAURY:

6.ª 7.ª
Encréspase el conflicto, agria pelea.
MAURY.

Pero, como no hai regla sin excepción, vais ahora a ver que cabe poner sílabas con acento hasta *delante* de las cons-

tituyentes, con tal de que el énfasis o la fuerza de las pausas haga a éstas TAN PREPONDERANTES que los acentos inmediatamente antecedentes no les hagan perder su prepotencia.

Oid, pués, i admirad la destreza excepcionalísima del versificador:

6.ª 7.ª 8.ª
A par con mi amistad, id, versos míos.

8.ª 9.ª 10.ª
Yo los osé compadecer. Tú entonces.

8.ª 9.ª 10.ª
Os siguiéramos hoi si Rei vos fuéseis.

8.ª 9.ª 10.ª
Pronto de mí se logrará ver libre.

5.ª 6.ª 7.ª
Sonrójate, tú, sí, masa deforme.

En todos estos endecasílabos las pausas i el énfasis de las sílabas prominentes absorben los acentos (perturbadores en otros casos) de novena i ¡aun de quinta! Pero, en honor de la verdad, tales versos resultan duros. El último con especialidad, por bien que se recite.

Pero ya os oigo decir: ¿i esos versos de más de tres acentos juntos?

Vamos, no empujar, que no soi cohete.

Allá vau:

3.ª 4.ª 5.ª 6.ª
¿Ignoráis quién dió muerte a vuestro padre?

Aquí hai cuatro acentos contiguos que no se estorban, gracias a la habilidad del versificador. I nótese que las sílabas de los cuatro acentos contiguos tienen todas diptongos, i que tres de ellas poseen muchas articulaciones consonantes: nótese, *aínda*, que el verso ostenta otro acento supernumerario en octava, aunque debilísimo, sin perjuicio del constituyente en décima: total, seis acentos en el verso.

Pero ¡plaza! ¡plaza! que allá va el copo.

4.ª 5.ª 6.ª 7.ª 8.ª 9.ª 10.ª
¡Oh, ciencia! Luz; más luz.—¿Más luz? Nó, nunca.

¿Eh? ¿Váis a gusto en el machito? ¿Dónde habían ustedes aprendido *¡de sobra!* que no caben dos acentos juntos?

I, para que veais cuál es el poder de preeminencia propio de las pausas, no puede presentarse mejor ejemplo que el siguiente:

Yo quiero más, más luz.—¿Luz? ¿Tú? Nó, nunca.

En este ejemplo la palabra *más* está repetida dos veces seguidamente: lo mismo le sucede a la palabra luz; pero el primer MÁS tiene fuerza de acento constituyente i el segundo de supernumerario, i lo propio pasa con la repetición de la palabra *luz*. Ahora bien; siendo siempre una misma la palabra LUZ, ¿qué es lo que les presta mayor fuerza en un caso que en otro? ¿No es de evidencia que debe ser algo *externo a la palabra misma*, puesto que ella permanece inalterable en sus elementos fonéticos? ¿Qué es, pués, lo que varía?

Un ACCIDENTE.

La INTENSIDAD.

La intensidad del esfuerzo para la emisión del sonido exigida por lo potente del énfasis i de la pausa; el aumento de empuje en el aliento es, pués, lo que da la preeminencia.

I ahora, rianse ustedes hasta reventar del énfasis i de las pausas.

Exageremos el verso en cuestión, i digamos:

Yo quiero lúz, ¡más lúz!—¿Lúz?—¡Lúz!!—Nó, núnca.

Pronúnciese con desprecio la voz LUZ en su reiteración tercera y con gran pasión en la cuarta, i se verá que algo externo a la palabra es lo que constituye su énfasis.

Pero lleguemos hasta el límite de lo posible:

Yo quiero lúz, lúz, lúz.—¡Luz! ¿Luz? ¡Luz! Nunca.

La palabra *luz* puede ser recitada en estos seis casos de seis maneras diferentes; i, si la recitación corriese a cargo de personas hábiles, podría hasta conseguirse un efecto sorprendente.

La regla es, pués, la dicha en el ARTÍCULO V, i no tengo por qué rectificar cosa ninguna.

Acentos parásitos u obstruccionistas inmediatamente delante de los constitutivos perturban.

Acentos supernumerarios detrás, aumentan la riqueza endecasílaba.

Por excepción, i SÓLO POR EXCEPCIÓN, cabe alguna vez dar tal preponderancia a las sílabas constituyentes, que, entonces, i SÓLO ENTONCES, sean admisibles acentos ante ellas, sin que por eso se altere *con lesión enormísima* la cadencia endecasílaba.

I lo que pasa con los acentos en séptima cuando se trata de los endecasílabos de la primera estructura, ocurre también con los acentos en quinta cuando se trata de los endecasílabos de la estructura segunda:

4.ª 5.ª
Corred, volad, tímidos versos míos.

ABRIAZA.

ARTICULO XII

Por la lira de Apolo soberano,
Te conjuro, cultero inexorable,
Que le dés libertad para que hable
En su nativo idioma castellano.

(LOPE DE VEGA.)

Debo a mis lectores una explicación. Hace como quince dias sostenia yo conmigo mismo el siguiente monólogo:

¿Pero será verdad?... ¡Si me parece mentira!... ¡Pues nada! *El Independiente* nada trae. Nada. Lo que es por hoi me perdonan la vida. ¿Se habrán arrepentido i se volverán atrás, como el del salto?

Era vez i vez un volatín mui famoso, mucho; i a este volatín tan famoso se le antojó un dia atravesar por un monte mui intrincado, mucho; pero en el camino se encontró una sima mui profunda, mucho; i era tan profunda, que el hombre no podia seguir adelante. Entonces el volatín resolvió saltarla i pasar al otro lado. Resolvió saltarla, i tomó vuelo, i ¡zás! se lanzó por los aires. Pero, estando ya en el aire—que estaba ya en el aire,—se arrepintió de su barbaridad; i, entonces, como era tan buen titiritero, ¿qué hace? Pues va, i de pronto pega una media vuelta por el aire; i la pegó con tanta fuerza, que se volvió atrás. Se volvió atrás en el aire, i entonces vino a caer justamente en el mismo, mismísimo sitio de donde habia salido cuando hizo la barbaridad (porque era una barbaridad) de saltar para adelante.

¿Qué hago yo, pués, si ellos se vuelven atrás, es decir, si ellos se callan? ¿Doi por terminada la discusión? Pero... de la discusión sale la luz, decian dos que se estaban dando de palos. I decian bien: porque a cada garrotazo veian las estrellas.

Nada. ¡Lo mejor será callarme! Al fin yo soi el último que ha hablado, i, por lo mismo, quedo encima. Además, ya esta polémica (o paliza continuada) me tiene rendidos los brazos; ¡tan cierto es que todo harta; hasta el néctar de los dioses: es decir, la venganza! Pero ¿qué digo la venganza, cuando harta también hasta el arpón de Cupido?

—Ai, señor Doctor; mi hijo está enfermo, mui malito, inservible...

—Pero ¿qué es lo que tiene?

—Pues tiene una *suripantitis* aguda que me hace temer por su existencia.

—¡Cá! Eso no es nada. *Similia similibus*...

—Pero...

—¡Mire usted! Que tome por la mañana una cucharadita de *suripantina*, otra cucharadita a medio dia, otra al anochecer i otra a la media noche. Ya verá usted cómo se cura. Es más: en cuanto vea suripantas, sale huyendo.

¡Pues corriente!! A callar.

I, con efecto, me callé, como habrán tenido ocasión de verlo mis benévolos lectores.

I pasó un dia i otro dia... i hasta una semana, i luego otra, como es público i notorio; cuando cátate aquí que anoche vuelve *El Independiente* a la carga, i no cortito, como tenia de costumbre últimamente, ¡que algo bueno habia de tener! sino con qué sé yo cuántas columnas, rellenitas todas.

—¡Qué buenos palmitos, compare!—dijo un arriero a otro al amanecer, cuando salian de su pueblo.

—¡Para escobas, compare!—respondió el otro arriero, al anochecer, i cuando estaban ya al fin de la jornada.

Otra mano, mui distinta de las mui profanas anteriores, se conoce que es la que ha escrito las nuevas columnas.

En la tinta de las primitivas habia láudano i ponzoñilla de

viboreznos; pero éstas están escritas con cálamo de plomo i tintura de adormideras. En cambio (que no todo ha de ser desazón perpetua), hai pujos de pullitas galantes hacia mí. Algo, pués, salgo ganando. Gracias.

I lo que siento es no comprender lo que se propone el nuevo confeccionador de la respuesta.

¿Qué tienen que ver Homero, ni Eurípides, ni Horacio, ni Santo Tomás de Aquino, ni Santa Teresa de Jesús, ni Alberto Magno, ni Menandro, ni Virgilio, ni Terencio, ni... el demonio i su hijo precioso, con los acentos necesarios para que los endecasílabos españoles sean versos? Pues ¿i los piés *trocáicos* i los *anapésticos*... i los *hexámetros* i...?

¿Quiere usted, mui señor mio i flamante defensor de una causa perdida, quiere usted apostar conmigo los tres flebótomos de que tiene usted que dar cuenta a Dios, a que no ha leido usted ni a Menandro, ni a... la entera corte celestial que cita, las 11 000 vírgenes inclusive?...

¿Quién contesta a este aguacero de nombres inoportunos? ¿A qué viene todo eso, i escrito además (para colmo de sueño) en un lenguaje nebuloso e incomprensible con párrafos kilométricos?

No seré yo quien se entre en pajar lleno de humo.

Pero el nuevo director, por lo visto, sigue las aguas de su antecesor; i, entre lo poco que aparece comprensible, está otra vez aquello de que no he dicho nada nuevo al afirmar que no deben mezclarse asonantes i consonantes en una misma estrofa, o sea en un mismo verso (*sic*).

Pero, si no hai mérito en no ignorar lo que todo el mundo sabe (que no es verdad), ¿quiere usted decirme qué es lo que merece el que ignora lo que sabe todo el mundo? ¡Ni Salomón!

Pero, enterado el público de mi parroquia del por qué de mi silencio (que es lo que a mí me importa), dejaremos para otro dia pendiente la tarea.

Porque

las once dan; yo me duermo...
quédese para mañana.

ARTICULO XIII

Fea pintan a la envidia.

(LOPE DE VEGA.)

Ante mí están ya las cuartillas, i yo mismo me admiro de que puedan tanto conmigo los escarceos de mis contrincantes, que me ponga yo a emborronarlas contra todo mi torrente i voluntad.

Pero tengo miedo de que crean que lo tengo.

Sigamos, pués, dando vueltas a la noria. Dime con quién andas i... Merezco un ronzal por no renunciar al don de la palabra.

«No es lo mismo estrofa que verso.»

¡Verdad! Ni GEDEÓN!

I para convencerse de ello no es necesario ni siquiera recurrir al Diccionario. Mas... no compliquemos las cosas. De estrofas no he hablado yo ni una sola palabra; i bien hice al abstenerme de semejante impiedad.

I en cuanto a que sólo una gran casualidad podria proporcionarme algún que otro vituperable caso de asonancias mezcladas con consonantes, tendré que responder a usted: «¡Ai! *Amiguito* mio: de casualidades tiene usted la capa llena.»

No hai falta más común entre los antiguos poetas españoles que la de mezclar asonantes i consonantes dentro de una misma estrofa. Con abrir cualquier autor, ya se encontrarán

ejemplos. I no aduzco ninguno, porque seria lo mismo que ponerlos para evidenciar que andan perros por las calles.

I sin bozal.

Basta con asomarse a la ventana.

I es raro, mui raro, rarísimo, piramidalmente raro, que ignore esto quien truena contra las asonancias internas en los versos, diciendo que donde quiera que se encuentre una (usted querrá decir dos por lo menos), el oido «recibe» una pedrada, i el autor merece ciento diez.

¡San Esteban Protomártir pide la palabra para ciento diez alusiones personales!

¡Hombre, nó! ¡Tanto como cien pedradas!...

Voi a hurgar el zurrón otra vez i a demostrar a usted que no hai que tirar tantas piedras.

En primer lugar, los asonantes no ofenden, ni aun se perciben casi cuando están lejos de las constituyentes, o cuando nada tienen que ver con estas sílabas. Ya convinimos en eso; i a usted nada le ocurre objetar. En esto, pués, estamos conformes, si es verdad que quien calla otorga: (no me salga usted luego diciendo: que quien calla no dice nada).

En segundo lugar (i aquí va ella), cuando los asonantes son enfáticos, lejos de ser un defecto, son una belleza, i tanto, que hasta los consonantes gustan i las repeticiones se desean.

> Venid, venid, el Árabe decia.
> ¡Oh, ciencia! Luz, más luz.—¿Mas luz? Nó: nunca.
> O no es mujer, o, si es mujer, es necia.
> De un mar al otro mar se extenderia.
>
> Amor contra el honor te dió la vida,
> Honor contra el amor te dió la muerte.
>
> Me la dará: me la dará la noche.
> Amar, penar, gemir; tal su destino.
> Le ví, temblé, me estremecí.
> De andar, de hablar, de respirar contigo.
> Bárbaras carcajadas de alegria.

Ni tampoco son de evitar las asonancias cuando (dentro de ciertos límites tolerables en poesia) se hallan en frases hechas. Por ejemplo:

De popa a proa; en uno i otro lado.
Ciudad condal.
Viento fresco las velas extendia.

I mire usted ¡qué demonio!

Una sola cita hace usted respecto a sus condenadas asonancias, i esa precisamente no viene bien del todo.

Cita usted el verso

Responde a la señal el duro bronce,

en el cual, según usted, mi mui estimado señor i director novel, debió evitar Quintana los asonantes

responde,
bronce.

Por supuesto que «ese coco
no ha salio de esa jaba.»

I yo sé de dónde, porque antes lo he oido como usted lo reza (i en el Ateneo nada menos); pero entonces me hice el lipendi, i lo dejé pasar.

Por de pronto, i para que vea usted que su cita lleva el sello de fábrica, el verso de Quintana no es como usted lo lisia, sino

Responde a esta señal el hueco bronce.

Pero, para la cuestión métrica, lo mismo da; si bien para la poética es enorme que a su apuntador de usted se le olvidase un epíteto tan adecuado como el de «*hueco.*» Sin ser huecos, los bronces no hacen disparos, pues bien sabe usted que un cañón, según el recluta, es un «*abujero aforrao de metal.*»

Pero, señor crítico de mis entrañas, ¿no sabe su merced que las sílabas métricas no se miden con los ojos, ni menos destrozando su conjunto, i considerando sólo alguno de sus elementos? ¿No habiamos quedado ya en eso?

Cuentan que Diógenes pedia limosnas a una estatua para irse acostumbrando a que no le dieran; i yo debia irme a predicar a los desiertos, o a donde no aportaran nunca ciertos

flebótomos que yo me sé, para irme acostumbrando a no ser entendido.

Responde i *bronce* (solos, aislados) son efectivamente asonantes en *oe;* pero, bienaventurado señor mio: aun cuando en el verso lo fueran (que no lo son, i ahora mismo lo va usted a ver), i aun cuando QUINTANA hubiera escrito, por ejemplo:

RespondE la señal al hueco bronCE,

los asonantes se hallarian tan lejos, que serian ya tolerables, i no habria motivo para tirarles esos cientos de pedradas que usted les receta.

Mas QUINTANA dijo:

Responde-a-es,

i la sílaba métrica con sinalefa no es *de*, sino *deaes*, i, por consiguiente, el asonante en esa combinación es *casi oa*, i nó *oe*, porque, como usted sabrá (i no quiero dudarlo), cuando la *a* entra en combinación silábica con otras vocales, las absorbe constantemente, como pasa en

estatua, meliflua, etc.,

asonantes en *oa* i en *ia*.

¡Hombre! ¡una sola cita i esa huera!! Su apuntador de usted (Apolo lo bendiga) debe devolver a usted lo que usted le haya dado por su mala obra.

Además, habia otra razón para que usted no se ensañara con esos dos asonantes.

Ninguna sílaba métrica artificial, formada de combinaciones por sinalefa, es de tan perspicua distinción (ni aun para el oido más ejercitado), como lo son las sílabas naturales (entre otros motivos) por la PAUSA que hacemos al fin de cada voz no unida a otra por sinalefa, pausa pequeñísima en verdad, cuando no hai énfasis ni el sentido lo exige, pero pausa al fin.

Por tanto, «*responda*» es más claramente asonante de *oa* que lo es «resp*ondeaes;*» pero, de cualquier modo que la poca perspicuidad lo permita, decididamente resp*ondeaes* no es un claro asonante en *oe*.

I la cosa seria más evidente si su cita de usted fuera justa, porque entonces en

Responde a la señal el duro bronce,

el asonante en cuestión seria

Responde *a*,

que es casi igual a

Respond'a,

evidente asonante en OA.

En las rimas, como usted sabe (?), las de consonantes se llaman con más o menos propiedad rimas perfectas, i las de asonantes imperfectas; pero lo que quizás usted ignoro, es que, tanto entre los consonantes como entre los asonantes, hai grados de perspicuidad.

Mundo i *profundo* son más claramente consonantes que *vida* i *cuida*, *ayuda* i *viuda*, *huéspedes* i *céspedes;* i *vengo* i *ajenjo* son asonantes más afines que *solo* i *monstruo*, o que *todo* i *crótalo*.

Por lo cual, cuando las asonancias internas de un verso son de las poco afines, el oido más exigente las tolera, aun cuando no se hallen distantes, i aun cuando afecten ¡asómbrese usted! alguna constitutiva. Así, dice QUINTANA, i dice sin grave ofensa (de las Musas inclusive):

Las ARTES en sus mármoles i bronces.

...Apuesto, por tanto, un apuntador de los de usted, a que usted está perplejo delante de ese verso, por no advertir que

ARTES i mármoles

son asonantes. Ea: venga acá corriendo ese apuntador, que bien me lo he ganado, i bien merecidito lo tengo.

¡Tirar piedras! ¡Cien pedradas! Tirar es.

Por Dios, Señor; no tanto.

Proyectiles PARMENTIER (aquí hai un Diccionario biográfi-

co; sí, señor; averigüe usted quién era PARMENTIER) i tronchos i tomates puede usted tirar cuantos guste contra los endecasílabos que no estén bien acentuados.

Pero, si se encuentra usted con versos de factura vigorosa, sea usted algo generoso con las asonancias, si las tiene: tíreles algunas piedras, pero nó a cientos, porque ¡vive Dios! que eso es ya exceso de lapidación, i todo abuso es vicioso, según reza el refrán.

I, si un endecasílabo «BIEN ACENTUADO» de los poetas antiguos resulta todavia defectuoso por feas asonancias, ¿qué le vamos a hacer? No alabemos, como hace MARTÍNEZ DE LA ROSA, los trozos que las tengan: eso nó; de ningún modo, porque no pasan! Pero ¿vamos a echar del baile a todos los viejos que se presentan con canas, arrugas, surcos i chirlos en la cara?

En el Parnaso solamente los lazarinos i los leprosos se quedan sin boleta de alojamiento.

Guárdese usted, pués, sus pedradas para mejor ocasión, i sea más tolerante, so pena de quedarse sin un solo poeta castellano; pues, por desdicha, nuestros versificadores antiguos sólo aspiraban a una mediana acentuación, sin cuidarse de evitar el feísimo vicio de las asonancias.

La cultura era entonces tan poco general, que un versificador resultaba cosa de milagro; i, como no habia estímulos ni competencia, nadie exigia el género a la perfección: cualquier diamante entonces era bueno.

Hoi somos más exigentes; ¡inmensamente más! El diamante no ha de tener tacha, i en el estudio o templo de las Musas no se admiten por modelos más que a las Venus i a los Apolos.

Me parece que hablo claro. Yo no defiendo las asonancias innecesarias en un verso, ni tampoco en los versos contiguos de una estrofa, ni menos en los inmediatos de estrofas consecutivas. El uso de consonantes que al mismo tiempo sean asonantes entre sí en versos próximos, ya de una estrofa, ya de estrofas contiguas, ofende los oidos educados, i hoi, con el progreso de las letras castellanas, se hallan proscriptos de toda buena composición. Pero, tratándose de los poemas antiguos, no queda más recurso que pasar por todo.

I... aquí doi fondo i echo el ancla; porque (la verdad) el artículo a que contesto alardea de profundo, i para mí lo es tanto, que me parece negro como una sima.

No lo entiendo.

En lo cual, con mil probabilidades contra una, me parezco ¡indudablemente! a su Autor.

Ni lo entiendo, ni lo que vislumbro me parece dentro de la cuestión.

I si el Autor, mui señor mio i mi dueño, quiere con esta humillante confesión mia dar por terminado el asunto, a ello cordialmente le invito.

De cualquier modo le quedo mui obligado por sus irónicos i despellejantes bombos, si bien no me creo obligado a darle la alternativa.

ARTICULO XIV

¡La del humo!

Amado i pio lector: Los tres flebótomos se retiran.

Estando ya en el aire se han arrepentido, i ¡saracataplúm! dando la famosa voltereta, se han tornado al punto de partida.

Pues sea mui enhorabuena.

¡La del humo!

Pero lo gracioso del cuento es el motivo.

Sepan cuantos las presentes vieren i entendieren, que se largan por haberse al cabo convencido de no existir medio posible de discutir más conmigo; pues he tomado la *mala maña* de responder constantemente con excepciones a las reglas generales que ellos sientan (?) (aquí conviene poner un signo interrogante de incredulidad).

Pues ¡claro! No hai mejor modo de derribar por los suelos una pretendida i falsa norma, que sacar a plaza casos i cosas que no quepan en ella.

A quien me sostenga neciamente que en la tierra no hai más que Apolos de belleza, siempre le pondré delante un jorobado Cuasimodo.

Pero lo chusco de la cosa es que ni aun siquiera hai paridad del pretexto con lo ocurrido.

Si algo pudiera deducirse (que no se deduce) de los obscurísimos engendros que sobre versificación han salido a la vergüenza pública en *El Independiente*, seria una como quisicosa de que los BÍPEDOS IMPLUMES erán todas en nuestro planeta

horribles negros hotentotes; a lo cual he contestado presentándoles en panorama universal todos los seres humanos de la raza blanca más hermosa de la tierra: todos, i no uno vergonzantemente i por excepción.

Pero sea de ello cuanto quieran, ¡qué alborozo el de dar por ultimado tan enojoso asunto!!

Por ahí ciertamente debimos todos haber hecho el inicio; pero ya, varias veces, he tenido el alto honor de manifestar a este respetabilísimo público, que, si yo no abandonaba desde luego la polémica, era porque, sobrándome la razón, no fuese alguien acaso a creer que del palenque me retiraba yo temeroso o aburrido de la imbécil alharaca i petulante vocerío con que en él entraron los duelistas.

I hasta deben dárseme las gracias (¡mucho que sí!), porque en mi defensa sólo haya recurrido a las armas de la sátira, cuando descomedidamente me tiraban con bala roja (aunque por fortuna siempre sin desperfectos que lamentar).

¡Es tan fácil dar en la herradura! Todo martillo novel tiene por ella atracción, i repulsión por el clavo.

Pero, supuesto que ya el alicaido enjambre se marcha con sus zumbidos a otra parte, vaya bendito de Dios, i Dios se la depare buena.

Siempre se ha dicho que,

A enemigo que huye, puente de plata.

Una palabra para concluir. ¿Sabe alguien algo de las octavas origen de la cuestión?

APÉNDICE SEGUNDO

Ensayos cuantitativos en la Versificación acentual.

ENSAYOS CUANTITATIVOS EN LA VERSIFICACIÓN ACENTUAL

ARTÍCULO I

I.

1.º Es indudable que nuestra versificación castellana se funda, nó en la *cuantidad*, sino en la *acentuación*.

No basta, por ejemplo, que un endecasílabo cuente once sílabas métricas; ha de tener, además, acentos obligados en determinadas sílabas: a saber, o bien en

6.ª i 10.ª,

o bien en

4.ª, 8.ª i 10.ª

Así, el siguiente endecasílabo, citado por LUZÁN,

6.ª 10.ª
solias admirar tantas virtudes,

es verso, mientras que ya no lo es

3.ª 5.ª 7.ª 10.ª
admirar solias tantas virtudes.

Así también es verso

4.ª 8.ª 10.ª
tantas virtudes admirar solias,

i ya no lo es

3.ª 4.ª 7.ª 10.ª
admirar tantas virtudes solas,

u otra combinación cualquiera hecha con las mismas palabras, pero de modo tal que no resulte ninguna de las dos citadas estructuras métricas; ya la de

6.ª i 10.ª,

ya la de

4.ª, 8.ª i 10.ª

2.º Es indudable también que en pronunciar las sílabas de pocas consonantes i sin diptongos echamos menos tiempo que en pronunciar las sílabas en que existen muchas articulaciones:

a, ta, tra, tran, trans, truos...

¿Puede caber duda de que se necesita más tiempo para pronunciar las sílabas

trans, truo

que para decir las sílabas

a, ta?

Mayor *cuantidad*, pués, ostentan las sílabas repletas de consonantes que las sílabas de escasas articulaciones. En este sentido, pués, tiene el castellano sílabas *largas* i sílabas *breves;* pero nuestras *largas* i nuestras *breves* no son como las griegas ni las latinas; toda vez que en griego i en latín las sílabas *largas* eran a las *breves* :: 2 : 1. Nosotros poseemos sílabas de diversas duraciones, i no únicamente sílabas de solas dos categorias, las unas de un solo tiempo, i las otras de dos, siempre en la relación de uno a doble.

3.º Es indudable, en fin, que (dicho sea esto de un modo mui general) los versos resultan dulces, tiernos i delicados cuando en ellos entran muchas de nuestras sílabas *breves*:

¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido!

i que suenan enérgicos, potentes i viriles cuando en ellos predominan nuestras *largas*:

I el eco ronco del cañón venciendo.
Antes morir que consentir tiranos.

II.

Potestativo es en los Poetas el uso de las palabras que consideren más a propósito para sus poemas, i a nadie le ha ocurrido prescribirles que en sus composiciones empleen sílabas *largas* o sílabas *breves* en determinados lugares de sus versos.

Sólo se ha hecho excepción, respecto del verso *sáfico* i del verso *adónico* (1).

En tiempos de VILLEGAS, muchos quisieron introducir en español las mismas reglas clásicas de *largas* i de *breves* a que ajustó su verso la poetisa SAFO. Los intentos para aclimatar estas exóticas reglas fracasaron por completo i a ellos no se referirá este examen.

En tiempos más modernos, i especialmente al principio de este siglo, se prescribió *para el sáfico* no sólo la existencia de determinado número de sílabas i obligada situación de los acentos, sino también la reunión de ciertas condiciones especialísimas de *cuantidad* i de *factura*, nunca exigidas para ningún otro metro.

Helas aquí:

El verso sáfico ha de ser:

1.° Endecasílabo, o sea un verso con once sílabas métricas.

2.° Ha de tener cuatro acentos obligados en

1.ª, 4.ª, 8.ª i 10.ª

1.ª 4.ª 8.ª 10.ª
Dulce vecino de la verde selva.

(1) Claro es que no se trata de la estrofa *sáfico-adónica* griega ni latina, sino de la que se denomina *sáfico-adónica* en castellano, que nada tiene que ver con la de las antiguas prosodias. El *sáfico* i el *adónico* griegos eran *cuantitativos* i los españoles son *acentuales*.

3.° Han de ser *breves (según el modelo anterior)*, además de inacentuadas, las sílabas que caigan en los lugares del verso

2.° i 3.°, 6.°, 7.° i 9.°

Así, no sería sáfico (según los preceptistas) (1) el endecasílabo siguiente:

Mientras hundiendo quebrantadas naves,

porque las sílabas

2.ª 3.ª 7.ª
tras, hun, bran,

son sílabas de muchas articulaciones consonantes, i, por consiguiente, *largas*, toda vez que exigen en su pronunciación más tiempo que otras sílabas de duración mínima.

Para mayor claridad compárense juntos estos dos versos:

2.ª 3.ª 7.ª
Mien tras hun dien do que bran tadas naves.

1.ª 4.ª 8.ª 10.ª
Mien te sa bien do que la triste nauta.

I es lo chistoso que los preceptistas mismos convienen en que la sustitución de *largas* en vez de *breves*, tanto en segunda i tercera como en sexta, séptima i novena, ni se siente ni varía la medida o el ritmo propio del endecasílabo sáfico; pero ellos exigen esa *brevedad* en las sílabas no acentuadas, porque *su ligereza da al verso un aire característico, que es el que constituye* (según ellos) *el tipo sáfico* (¡como si ese tipo, fundado en la cuantidad de las sílabas griegas, pudiera existir entre nosotros!).

4.° Ha de descomponerse el verso sáfico en dos hemistiquios, de los cuales el primero tiene que contar cinco sílabas i terminar en dicción llana, como

1.ª 4.ª
DULCE VECINO (primer hemistiquio).

(1) Según el tipo griego, la tercera debe ser larga, como luego se verá.

No sería, pués, sáfico el endecasílabo

1.ª 4.ª 8.ª 10.ª
¿CUÁNDO VERÁN AMANECER MIS OJOS?

porque el primer hemistiquio es

CUANDO VERÁN,

i *verán* no es palabra llana, esto es, acentuada en la penúltima sílaba.

5.° El primer hemistiquio no ha de formar sinalefa con el segundo: así no será sáfico, según esto, el verso

Mira a la Tierra en perenal sosiego,

porque el primer hemistiquio es

Mira a la Tierra'n,

i se necesita para la pronunciación del verso la sinalefa *rra'n*, a fin de unir los hemistiquios inicial i final.

Como se vé, los preceptistas de principio del siglo exigían para esta clase de verso, no sólo el *número* de once sílabas i el de *cuatro* acentos en determinados lugares, sino también una *especial factura* capaz de dos hemistiquios, i condiciones de *cuantidad* (breves i largas).

En el elemento temporal o cuantitativo se fundaba la versificación griega i latina, pero de él han prescindido las prosodias modernas; porque, aunque es cierto que nuestras sílabas no son iguales en cuanto al número de articulaciones (por lo cual unas requieren para su pronunciación más tiempo que otras), no es verdad de ningún modo que en español, ni en lengua alguna vulgar, equivalga una sílaba *larga* a dos sílabas *breves*, como siempre sucedía entre griegos i latinos: esto es, no es cierto que para pronunciar una de nuestras *lar-*

gas necesitemos indispensablemente DOBLE TIEMPO que para pronunciar una de nuestras *breves*.

III.

Por esta razón, acaso, otros preceptistas consintieron TOLERANCIAS respecto a algunas de las reglas anteriores, en cuya virtud el rigor de los preceptos quedaba reducido a solo lo siguiente:

1.° El verso sáfico es un endecasílabo con acentos obligados en

1.ª, 4.ª, 8.ª i 10.ª

2.° Con un primer hemistiquio terminado en dicción llana.

3.° Con sílabas *breves* en

6.ª, 7.ª i 9.ª

4.° Ningún sáfico ha de ser asonante ni consonante de ningún otro verso de su estrofa, ni tampoco de las inmediatas; ni, en fin, ha de tener asonancias interiores.

5.° Cuando se falta a estas reglas podrá haber endecasílabo, pero nó sáfico; pues, para obtener un sáfico perfecto (¿¡), el primer hemistiquio ha de tener cinco sílabas.

IV.

Respecto, pués, al verso sáfico, ha habido tres especies de religión:

UNA, la que pudiéramos llamar ortodoxa, compuesta *un poco de tiempo* de fieles fanáticos que a toda costa querian confeccionar versos españoles con *largas* i con *breves*, como los escribieron los Poetas de Grecia i Roma, i de que, como dechado de hexámetros perfectos (!), presentaba LUZÁN aquellos versos de VILLEGAS, citados en la pág. 240:

Seis veces el verde soto coronó su cabeza
De nardo, de amarillo trébol, de morada viola,
En tanto que el pecho frio de mi casta Licoris
A rayo del ruego mio deshizo su yelo.

Otra, que pudiéramos llamar Iglesia reformada, especie de compromiso i transacción entre lo antiguo i lo moderno, compuesta de protestantes inconsecuentes, que, convencidos de ser acentual la versificación moderna, deseaban, sin embargo, introducir en ella algo de los ritos antiguos, fundados en el elemento temporal;

I otra Iglesia, en fin, de disidentes del protestantismo, a quienes, a estilo inglés, pudiéramos llamar *latitudinarios*, por admitir con tal latitud las reglas referentes a la *cuantidad*, que casi a cero quedaron reducidas.

Pero las tres religiones convenian en querer dar cabida a la *cuantidad* en la versificación acentual española.

Luego se hablará de otros más modernos disidentes.

ARTÍCULO II

I.

Presentada ya la legislación sobre este asunto, vengamos a su crítica.

Por de pronto es preciso decir que nadie presume hoi de seguir los dogmas de la ortodoxia griega i latina; que pocos son los fieles de la Reforma; i que los *latitudinarios* se han hecho tan latos, que en la práctica no se ve apenas más que conatos de metrificación sáfica—i de ninguna manera versos sáficos, según su dogma.

En efecto: nadie conoce a ningún versificador que se haya atenido a la ortodoxia de las reglas, como nadie conoce todavía a ningún católico-apostólico-romano que practique el principio de «VOLVER BIEN POR MAL,» ni se ajuste a la sentencia «MI REINO NO ES DE ESTE MUNDO.»

VILLEGAS, MELÉNDEZ.... i todos los modernos han saltado por cima de estas prescripciones.

I han debido atropellarlas.

I, si no las hubiesen infringido, se habrian declarado a sí propios reos de lesa versificación.

II.

En primer lugar. Construir con nuestro español moderno verdaderos sáficos i adónicos, como se escribieron en griego i en latín, es empresa de todo punto imposible, porque nuestra versificación está fundada en el acento, esto es, en el es-

fuerzo dinámico de la emisión del aliento al pronunciar una sílaba en cada polisílabo, i nó en el elemento temporal de la cuantidad antigua. Los ortodoxos no podian prosperar, i, con efecto, no prosperaron, por falta de materia prima.

No hablemos, pués, de ellos, por ahora. (Véase Tomo III.)

Reformistas i latitudinarios presentan ¡unánimes! como dechado de sáficos-adónicos a la griega, la siguiente conocidísima composición de Villegas:

Dulce vecino de la verde selva,
Huésped eterno del Abril florido,
Vital aliento de la madre Venus,
Céfiro blando.

Si de mis ansias el amor supiste,
Tú, que las quejas de mi voz llevaste,
Oye, no temas, i a mi ninfa díle,
Díle que muero.

Filis un tiempo mi dolor sabia,
Filis un tiempo mi dolor lloraba,
Quísome un tiempo, mas agora temo,
Temo sus iras.

Así a los dioses con amor paterno,
Así a los cielos con amor benigno
Nieguen al tiempo que feliz volares
Nieve a la tierra.

Jamás el peso de la nube parda
Cuando amanece la elevada cumbre
Toque tus hombros ni su mal granizo
Hiera tus alas.

Pero bien se descubre, al más somero análisis, que esta composición está mui lejos de ajustarse a las exigencias enumeradas por los preceptistas:

1.° Carecen de *acento* en la primera sílaba el endecasílabo tercero de la primera estrofa, el primero de la segunda, el primero i el segundo de la cuarta, i el primero de la quinta.

2.° Son *asonantes* los endecasílabos primero i tercero de la segunda estrofa: *muero*, final del segundo adónico, es asonante de *tiempo*, final del primer hemistiquio con que empieza la tercera estrofa; *tiempo* i *temo* son asonantes mui percepti-

bles del tercer endecasílabo de la tercera estrofa; *temo* i *paterno* del primer verso de la cuarta constituyen torpes asonancias, i *parda* i *alas* asonantan feamente en la estrofa última.

Falta, pués, bastante i sobra mucho a esta composición para ser presentada a la actual generación poética como dechado de las reglas enumeradas. Luego veremos que tampoco sigue a los modelos clásicos.

En lo que sí se ajusta a los preceptos es en la división de cada endecasílabo en dos *hemistiquios*, uno de cinco i otro de seis sílabas.

III.

En segundo lugar. Los versos se hacen para la poesía; nó al contrario. El vestido se confecciona para el cuerpo; pero el cuerpo no se alarga ni se encoge según las dimensiones del vestido. Por eso de un almacén de ropas hechas jamás saldrá nadie bien servido ni elegante.

Pues bien. Hai en la versificación de los hombres de genio un secreto que ni se aprende ni se comunica, ni hasta ahora parece que pueda codificarse en reglas. I este secreto consiste en la acertada elección de felices expresiones i de sonidos adecuados *según lo exigen los asuntos:* en la sorprendente distribución de sílabas lentas o rápidas, sordas o claras, ásperas o suaves, de muchas articulaciones o de pocas, de sonidos agradables o broncos o estridentes, adecuados al estado pasional de aquel que habla. Pues bien, a ser admisibles las reglas de los *reformistas* i de los *latitudinarios* tendría el genio, *contra natura*, que sujetar sus pensamientos cuando escribiera sáficos, a esas reglas sobre *largas* i sobre *breves*, de tal modo que las ideas hubieran de expresarse bien i adecuadamente con sílabas breves en

2.ª, 3.ª, 5.ª, 6.ª, 7.ª i 9.ª

según lo exige el modelo:

Dulce vecino de la verde selva,

lo cual, sin un verdadero milagro de coincidencia *entre la idea i la frase*, habia de producir necesariamente el resul-

ta lo de reducir al versificador de inventiva al torpe i denigrante papel del rimador que se extenua confeccionando sonetos de consonantes forzados, o se acharrana escribiendo acrósticos indignos de toda pluma.

I así como en los más felices sonetos de consonancia forzada (i he visto algunos tan extremados como los más sorprendentes juegos malabares) se nota un no sé qué de premioso i rebuscado que perjudica al efecto apetecido por el hombre de buen gusto, del modo mismo en los mejores sáficos de los preceptistas, hai un algo (cuando no hai un mucho) de amanerado i artificial que disloca i quebranta todo el nervio i toda la energía que, de otro modo, resplandecieran en la versificación.

IV.

I hé aquí por qué cuántos hallan mui agradable el tipo métrico constituido por la estrofa de tres sáficos i un adónico, prescinden de las desdichadas reglas referentes a la CUANTIDAD SILÁBICA, i hasta de las condiciones del primer hemistiquio; infracciones con las cuales gana la poesía, por más que sufra la legalidad. ¡Nuevo caso de que lo legal no es siempre lo legítimo!

¿Qué tiene el oido que reprochar, cuando lee la siguiente lindísima estrofa:

Noche callada, del amor encanto,
Zéfiro dulce que las aguas rizas,
Luna que alegras la enramada triste,
Dadme consuelo.

¿No se necesita un microscopio para percibir que las sílabas

guas i gras,

no son sílabas *breves*, según quieren los preceptistas? (1)

(1) I lo chistoso es que, lejos de ser una falta, *gras* debe ser *larga*, conforme al tipo griego.

ARTÍCULO III

I.

La cuestión que se debate nunca habria tenido la importancia que se le ha dado, a no haberse declarado el gran prosodista venezolano Don Andrés Bello, partidario i aun padrino de la idea de introducir el elemento de la *cuantidad* entre las condiciones de la versificación acentual castellana.

Verdad que solamente patrocinó tal pensamiento tratándose del verso sáfico; pero, de cualquier modo, el asunto es digno de la mayor consideración, porque suscita i plantea un gran problema prosódico.

¿Qué ha de entenderse en español por sílaba *larga* i por sílaba *breve?* ¡dificultad de primer orden; porque en castellano no existe aún ninguna clasificación aceptable de las sílabas en sus relaciones con la cuantidad!

Más todavia: es imposible una buena clasificación, porque hai mucho de POTESTATIVO i PERSONAL en la duración de las sílabas.

II

Indudablemente *(ceteris paribus)* se necesita más tiempo para pronunciar íntegramente la palabra

MONSTRUOS

que para decir las voces

MOSTOS,
MOSTO,
MOZO,
MORO,
ORO etc.

i no cabe discutir que, si

MONS i TRUOS

son sílabas *largas*,

O i RO

serán en comparación sílabas *breves*.

Pero aquí surge inmediatamente el gran problema. Para pronunciar las sílabas

MOS, TOS,

se requiere más tiempo que para decir

O, RO;

mas, como

MOS, TOS,

exigen menos duración que

MONS, TRUOS.

resulta que esas mismas sílabas

MOS, TOS,

largas con respecto a las más *breves*

O, RO,

son *breves* con relación a las más *largas*

MONS, TRUOS.

Ahora bien, i aquí de la dificultad: ¿de qué manera se clasifican esas sílabas *intermedias* que no exigen para su recta pronunciación el máximo de tiempo de otras más ricas en articulaciones, i que, sin embargo, no descienden todavía al mínimo de duración con que se deslizan otras sílabas de escasas o ningunas consonantes?

¿Se las declara *largas*?
¿Se las declara *breves*?

En rigor, no pueden ser clasificadas como *largas*, puesto que las más largas no son ellas. Ni tampoco pueden clasificarse como *breves*, porque por debajo de ellas hai otras mucho más breves todavía.

III.

Este problema es de lo más interesante que puede presentarse en la prosodia española de la *cuantidad*.

Por eso lo he consultado con versificadores entendidos; todos han visto que en castellano existen sílabas de muchas dimensiones diferentes en cuanto a su duración; todos hemos considerado unánimes que estudiar a cada una en su aislamiento individual no era ordenarlas en ningún modo, i hemos llegado a convencernos de que la mayoría de los versificadores no sabe ni ha sabido nunca a qué atenerse.

Declararlas *breves* sería a todas luces infundado.

Tirar por el atajo, i clasificar a todas las intermedias como *largas*, no sería verdaderamente desatar, sino cortar, a lo Alejandro Magno, el gordiano nudo.

Pero ¿qué partido tomar cuando los preceptistas no hablan de sílabas *intermedias* entre las *breves* (o de mínima duración) i las *largas* (o de duración máxima)?

Los ortodoxos fanáticos de la clásica antigüedad griega i latina dejaron la cuestión sin resolver. I, ciertamente, fascinados por las prosodias clásicas, en que no hai más que sílabas *largas* i *breves* :: 2 : 1, no eran ellos los llamados a ver sílabas intermedias.

Los protestantes i los latitudinarios nada han resuelto perfecta i claramente definido: sólo han escogido caprichosamente un modelo en que son breves

2.ª 3.ª 5.ª 6.ª 7.ª i 9.ª,

i lo que del modelo resulta parece ser el código vigente.

I hétenos aquí, por consecuencia, que cuantos no vaci-

lan en declarar que es un perfecto (!) sáfico griego el endecasílabo de VILLEGAS

DULCE VECI NODELA VERDE SELVA,

titubean ya cuando analizan el otro endecasílabo del mismo autor:

HUÉSPE LETER NOLELA BRILFLO RIDO,

porque, al llegar a la sílaba novena, que es FLO, se quedan perplejos, sin acertar a clasificarla: ¡como que efectivamente FLO no es de las sílabas de duración máxima, cual lo sería FLUOR, ni tampoco de las de duración mínima, cual FO!

I, habiendo en la novena de este segundo endecasílabo (la cual debe ser *breve)* una sílaba que verdaderamente no es de las *más largas* de la lengua, ni tampoco de las *más breves*, ¿puede considerarse como bueno, típico i normal ese segundo verso de VILLEGAS?

Los que se precian de inteligentes en *sáficos* se han dividido en esto también.

Pero ¿cómo ha de cumplirse con los preceptos de los reformistas—ni aun siquiera con los de los latitudinarios,—si antes no se deslinda lo que es *larga* i *breve?*

I naturalmente surge otro nuevo problema: «¿cuál es la razón de esos preceptos? ¿Se fundan en antecedentes históricos?

Desde luego puede presumirse que nó, si es verdad que nosotros tenemos sílabas de todas dimensiones, i nó de dos clases solamente en razón :: 2 : 1, según pasaba en las lenguas clásicas de Grecia i Roma.

Pues, si las reglas patrocinadas por BELLO no tienen su origen en las prosodias antiguas, ¿a qué obedecen?

¿Serán, acaso, engendros del capricho?

Veamos.

ARTÍCULO IV

I.

En efecto, no puede darse nada más arbitrario que las reglas de los adeptos de la CUANTIDAD SILÁBICA OBLIGADA en determinadas sílabas de los sáficos. Ni hai nada más falso que la aseveración de que sus preceptos sobre esa misma cuantidad se ajustan a la combinación métrica inventada por la insigne poetisa a quien sus contemporaneos llamaban, lisonjeros, LA DÉCIMA DE LAS MUSAS, SAFO la apasionada, de quien toma nombre, sin razón ninguna, el raro endecasílabo español que venimos estudiando.

En efecto, SAFO hizo constar de once sílabas su verso, como sigue:

1.º	Un coreo	(*larga* i *breve*) como es próximamente		TRISCA.
2.º	Un espondeo	(*larga* i *larga*)	—	TAMBIÉN.
3.º	Un dáctilo	(*larga*, *breve* i *breve*)	—	LÁNGUIDA.
4.º	Otro coreo	(*larga* i *breve*)	—	NINFA.
5.º	Otro coreo	(*larga* i *breve*)	—	CLORI.

Trisca también, lánguida Ninfa Clori.

Pero, como el *acento* no es compañero necesario de la *cuantidad*, pudiera mui bien no haber acento en la primera sílaba del dáctilo, que en el ejemplo español está representado por el esdrújulo «*lánguida*»: bastaria con que hubiese, sin acento, *cuantidad*.

Véase este ejemplo:

Rústicos troncos de la verde selva,

que mediremos, en lo posible, así:

RÚSTI COSTRÓN COSDELA VÉRDE SÉLVA.
(coreo) espondeo) (dáctilo (coreo) (coreo).

Pues ya sobra con esto para ver:

1.° Que la sílaba tercera del endecasílabo, CONTRA LO QUE DISPONEN LOS PRECEPTISTAS, no debe ser *breve*, sino *larga*, (como primera del espondeo);

2.° Que la quinta debe ser necesariamente larga como primera del dáctilo (precepto que no se da);

3.° Que la undécima debe ser forzosamente *breve*, por ser la segunda sílaba del último coreo (regla que tampoco se promulga);

4.° Que, no exigiéndose para el verso, tal como SAFO lo hizo, regla ninguna referente a los acentos, son arbitrarias las prescripciones en cuya virtud se ordena que haya simultáneamente acentos en

1.ª, 4.ª, 8.ª i 10.ª

Mas, como para nosotros no hai verso sin condiciones acentuales, los siguientes tres endecasílabos, ajustados en lo posible al tipo griego, presentan una factura tan detestable en castellano, que son capaces de romper el tímpano a cualquiera que tenga hecho el oido a nuestra versificación acentual.

En compensación, si SAFO misma resucitara i los oyese, ¡saldria también huyendo del infame que se los recitara!! ¡Cómo que no están arreglados a la cuantidad :: 2 : 1!

Oigamos, pero con algodones en los oidos:

PROCURAN TRUNCAR DE LA VERDE SELVA ..
CAUSA MIENTRAS HÉRCULO GRAN ESTRUENDO.
ROMPE PUENTES RONCA LA RIA BRAVA.

Endecasílabos que hai que medir de este modo:

COREO 1.°	ESTONIEO.	DÁCTILO	COREO 2.°	COREO 3.°
—	—	—	—	—
Procu	rantrun	cardela	verde	selva.
Causa	mientras	Hérculo	granes	truendo.
Rompe	puentes	roncala	ria	brava.

¡He ahí a lo que conduce la monomanía de helenizarnos con la cuantidad silábica! Esos tres desdichados renglones tienen la virtud de descontentar a todo el mundo, así a los que nos hemos criado en la versificación acentual como a los helenos educados en la métrica cuantitativa. Las *largas* de esas infelices combinaciones no exigen en castellano doble tiempo que las *breves* para su recta pronunciación.

Don Sinibaldo de Mas i Abad (hombre de mérito, sin duda ninguna, por más que con una lógica inflexible pro ulgase los más desacertados preceptos para establecer entre nosotros una métrica fundada en el elemento temporal), escribió con toda seriedad un libro (digno de lectura, a pesar de sus dislocadas conclusiones) que tituló Sistema musical de la Lengua Castellana; i, entre los ejemplos que presenta como buenos e intachables, regala como perfecta, con la mayor frescura, la estrofa sáfico-adónica que copio a continuación:

Cánticos dulces suaves al alma,
Suspiros tiernos de la ninfa griega,
Dadme que extienda mi acento blando
Vuestra cadencia.

COREO 1.º	ESPONDEO.	DÁCTILO.	COREO 2.º	COREO 3.º
—	—	—	—	—
Cánti	cosdul	cessua	vesal	alma,
Suspi	rostier	nosdela	ninfa	griega,
Dadme	queex	tiendamia	cento	blando...

Si esto es lo mejor i la muestra más escogida, ¿qué será el género de ancheta?

ARTÍCULO V

I.

Caprichosas i todo, ello es que las reglas patrocinadas por prosodista tan eminente como Bello, interesaron, hace una generación a dos clases de versificadores:

A unos por creer, inconscientemente, que se acercaban al tipo griego siguiendo los preceptos;

I a otros, por el deseo de ver si ensanchaban los límites de la métrica castellana, introduciendo en el endecasílabo condiciones *cuantitativas*. Guiaba a los unos un espíritu de obediencia, análogo al que guia a los sectarios de una escuela o de un partido: impulsaba a los otros un laudable espíritu de innovación.—«Sigamos al Maestro, decian los primeros.»—«Veamos lo que sale, decian los segundos.»

Pero era claro que ni los unos ni los otros podian llegar a resultado ninguno sin tomar antes una resolución definitiva respecto de dos puntos:

1.º Respecto de las sílabas de *cuantidad* ni máxima ni mínima: ¿qué hacer con las sílabas de *duración intermedia?*

2.º I respecto de las sílabas acentuadas: ¿se cuenta como *largas* (aunque no lo sean) a las sílabas con acento? ¿Se las mira como *breves?* ¿Se las estima como *intermedias?*

Ni los unos ni los otros tomaron la misma resolución. ¡Tan difícil es venir a un acuerdo acerca de las duraciones intermedias, i tan infundado pensar que el *acento* puede suplir la *cuantidad!*

II.

Entre los partidarios de Bello (en que entran los latitudinarios) parece haber triunfado el sistema de tener por *largas* a las sílabas de muchas articulaciones:

MONS TRUOS, FRES-CRIP-CIÓN, TRUN-CAR;

por *breves* a las sílabas de una sola consonante i una sola vocal (i sus plurales, según algunos):

O-RO, MO-RO, MORÓS, LÁ-MI NA, LÁM NAS;

i por sílabas *indiferentes* o *neutras* a las demás sílabas ni máximas ni mínimas; sílabas, por tanto, aptas para hacer de *breves* o de *largas*, SEGÚN LO QUE EN COMPARACIÓN RESULTASEN LAS OTRAS SÍLABAS DEL VERSO, ATENDIDAS LAS CIRCUNSTANCIAS DE LA FRASE (las pausas, el énfasis, i a veces la acentuación) (1).

Así es que la sílaba FLO del verso

HUÉSPE DETER NODELA BRILFLO RIDO,

tiene que mirarse (según estos versificadores) como *breve*, por hallarse colocada junto a la prominente sílaba

BRIL;

mui larga, no solamente por sus tres articulaciones consonantes, sino también por la parada o pausa métrica que en ella hai que hacer a la recitación.

Esa misma sílaba FLO seria también *breve* si dijésemos

VEN, FLORIO, MIENTRAS, QUE MI NINFA BUSCA....

---

(1) La doctrina, más bien que de los preceptos escritos, se deduce de la práctica de los escritores de sáficos i de la factura de los versos que presentan como dechados de perfección.

También se deduce de los principios sustentados como buenos en las contiendas literarias.

midiendo así:

VENFLO RIOMIEN TRASQUEMI NINFA BUSCA;

porque FLO aquí es evidentemente más breve que las potentes sílabas

VEN, RIO, MIEN, TRAS.

Pero ese *flo* seria ya *larga*, si, estando, como está, en la segunda (que debe ser *breve*) escribiéramos, por ejemplo, el siguiente endecasílabo

VE, FLORA; MIRA QUE LA NINFA BUSCA,

medido así,

VEFLO RAMI RAQUELA NINFA BUSCA,

porque entonces FLO requeriria más tiempo, en comparación de las esmirriadas sílabas cercanas; i el endecasílabo, por tanto, no podria ya ser sáfico.

¡En qué sutiles i enmarañadas teologias nos meten los señores preceptistas, defensores de la introducción de la cuantidad silábica en la versificación acentual!!

¿Quién puede hacer versos con sílabas que serán *largas* o *breves* según las que tengan junto?

¿Cómo se va a remedar con lo variable un tipo invariable?

¿Ni quién va a declarar *largas*, *breves* o *neutras* las sílabas del castellano, sin contar con el accidente potestativo de la prolongación o apoyatura discrecional que a ciertas sílabas hacen experimentar la pausa, el énfasis i el acento, congregados en una sílaba por el calor i la vehemencia del que habla? ¿Quién reduce a reglas la pasión? ¡Pues qué! ¿no hai diferencia, i mui notâble, entre los dos heptasílabos que siguen?

¿Qué me propone el mónstruo?
¿Qué me propones? ¡Mónstruo!!

Esta prolongación potestativa i discrecional hará siempre imposible toda clasificación.

III.

Pero, como nuestra versificación es acentual, la repartición de las sílabas en

largas, breves i neutras

no sirve para hacer versos en español, los sáficos inclusive. Hai que resolver algo acerca del acento.

¿Qué hacer? ¿A qué se llegó?—A un cúmulo increíble de contradicciones.

Estimóse como *coreo*, no sólo al vocablo compuesto de *larga* i *breve*, sino también a cualquiera dicción disílaba llana (cuyo acento, como se sabe, carga por precisión en la penúltima), v. gr.:

TRUNCA, SIENTE, BLANCA,

procurando que la sílaba acentuada fuese de mayor *cuantidad* que la carente de *acento*. Pero desde luego hubo de ofrecerse una enorme dificultad: ¿qué hacer con los vocablos de dos sílabas cuya final no acentuada tuviese, con evidencia, mui larga la cuantidad, como

ÁTRIO, MITRAS, SUFRAN?

Pues, no sabiéndose qué partido tomar, a la desesperada, se los llamó también *coreos*, suponiendo, *contra lo evidente*, que toda sílaba acentuada es más larga que la carente de acento.

Pero lo más que podia haberse dicho, era que si el acento alarga su sílaba (lo que no es verdad), las muchas articulaciones también alargan la suya; i que si en «*átrios*,» por ejemplo, la sílaba «*a*» es larga por causa de su acento, también lo es la sílaba inacentuada «*trios*» por causa de sus tres consonantes i de su diptongo; i, por consiguiente, teniendo la voz «ATRIOS» dos sílabas largas (una por acento i otra por cuantidad) viene a constituir un *espondeo*, pero de ningún modo un *coreo*. Esto era indudablemente lo racional (si es que cabe razón

en igualar el acento a la cuantidad); empero a la acentuación solamente se atuvieron.

Pero, si *acento* fuese lo mismo que *cuantidad*, entonces resultarían buenos *espondeos* las voces de dos sílabas, una con cuantidad i otra con acento, como

BRINDÉ, VENCÍ, TRIUNFÓ,

i con más razón

BRINDAR, VIRTUD, RENDIR.

Pero estas palabras no pueden ocupar las sílabas tercera i cuarta de los sáficos, mientras éstos deban resultar divisibles en dos hemistiquios, de los cuales el primero sea pentasílabo i haya de terminar por dicción llana: así, no es sáfico

¿Cuando triunfó sin pelear el hombre?

medido así:

¿Cuando triunfó sinpelę are lhombre?

La quinta es larga, según el tipo griego, pero el hemistiquio no es pentasílabo, según quieren los amigos de BELLO. I, como la quinta no ha de ser larga, conforme al modelo

Dulce vecino

(nó al griego), sería preciso, para ajustarse a él, decir algo como

¿Cuando triunfante la verán mis ojos?

medido como sigue:

¿Cuando triunfan telave ránmi sojos?

donde «*telave*» no puede ser dáctilo, como quería SAFO, por no ser *larga* la sílaba *te*.

Mejor fuera decir:

¿Cuando triunfantes mirarán mis ojos?

porque entonces el dáctilo griego estaría remedado por

tesmira,

cuya primera sílaba puede considerarse como dotada de *cuantidad*, a causa de sus dos consonantes.

En resumen:

1.° *La práctica demuestra* que la invención de las sílabas *neutras* no es solución definitiva, pues deja á los versificadores en libertad de resolver lo que se les antoja en cada caso particular;

2.° Que el *acento* no es sustituto de la *cuantidad*.

ARTÍCULO VI

I.

Veamos ahora lo que resolvieron aquellos que aceptaban la idea de introducir condiciones cuantitativas en el endecasílabo, deseosos de ensayar si con ellas era posible ensanchar los límites de la versificación acentual. (Estos constituyeron la nueva disidencia a que antes aludí.)

Teniendo a la vista el tipo griego

COREO.	ESTONIEO.	DÁCTILO	COREO.	COREO.
—	—	—	—	—
larga	larga	larga,	larga	larga
i	i	breve,	i	i
breve,	larga,	breve,	breve,	breve,

no podían admitir como buenos los versos de VILLEGAS, aunque presentados con rara unanimidad como dechados

Dulce veci nodela verde selva,
Huéspe deter nodelA brillo rido,

porque «VE» no es larga, como debería resultar, para aspirar a primera sílaba del espondeo;

Ni tampoco lo es «CI,» segunda del mismo pié;

Ni menos resulta larga la sílaba «NO,» primera del supuesto dáctilo;

Ni, en fin, es breve «FLO,» como segunda del segundo coreo, etc.

Buscaron, pués, otro modelo, i escogieron el siguiente:

Rústi costrón cosdela vérde sélva,

medido así:

Corço 1.º—Rústi	Larga con acento, Breve inacentuada.	(1.ª)
Espondço.—costrón	Larga sin acento, Larga con él.	(4.ª)
Dáctilo.—cosdela	Larga sin acento, Breve sin él, Breve sin él.	
Corço 2.º—vérde	Larga con acento, Breve sin él.	(8.ª)
Corço 3.º—sélva.	Larga con acento, Breve sin él.	(10.ª)

Donde, además, el primer hemistiquio es pentasílabo terminado por dicción llana:

Rústicos trôncos.

Pero, al llegar a la magna cuestión de la clasificación de las sílabas i de los acentos, procedieron también arbitrariamente, si bien no dieron en el escollo de considerar *ninguna sílaba de duración intermedia* como *larga* o como *breve*, teniendo en cuenta a las de junto.

Hé aquí la clasificación.

II.

En primer lugar, sujetaron sus endecasílabos a condiciones precisas de acentuación, para que fuesen aceptables por los oidos españoles. Todos, pués, como se ha visto, tienen acento en

1.ª, 4.ª, 8.ª i 10.ª

En segundo lugar, tuvieron en cuenta el rigor que nos prohibe, así las asonancias interiores en cada verso i entre

los versos contiguos, como también destierra el uso de consonantes, cuando se escriben versos libres.

En tercer lugar, redujeron a sistema el intrincado laberinto de las *largas* i las *breves*, sin apartarse, no obstante, en gran manera, de lo que se encontraba ya resuelto.

I dijeron:

Son BREVES,

1.° Las sílabas formadas de una sola vocal no acentuada;

2.° Las sílabas formadas de una sola consonante unida a una sola vocal sin acento:

de, mi, tu, su, si.

Son LARGAS,

1.° Las sílabas en que hai más de una consonante:

sastres, (pala)*bra.*

2.° Las sílabas en que existe más de una vocal, por diptongo o sinalefa, no siendo la sinalefa entre los dos hemistiquios:

pau(sa), *buei, la Eu*(ropa).

3.° Las sílabas acentuadas:

dé, mi, tú, sí, mo(ro), *Cé*(firo).

4.° I, con mayor razón, las sílabas en que concurren dos de las condiciones precedentes, o todas tres:

triun-fan(te) (vol)*vió a Eu*(rídice).

Este sistema prescinde de las sílabas de duración *intermedia*, admite las *sinalefas* aunque nó en los hemistiquios, i cae en el error de querer suplir la *cuantidad* con el *acento*.

Además, devora el absurdo de considerar como iguales en duración sílabas evidentemente tan desiguales como

mí, si, sá stres, átrio, nútria, mónstruos, fué a Euró(pa).

Tan desenfadada clasificación tiene, sin embargo, el mérito de ser más lógica que la de los partidarios de la *Reforma;* pero no basta a establecer para el oido moderno una clara distinción entre lo *largo* i lo *breve*, tal que pueda servir de algo en la versificación.

Si todas las largas fuesen como

mons truos,
tren zar,

i si todas las breves sonaran por el estilo de

para la,

quizás, educándose i afinándose el órgano auditivo, podrian percibirse diferencias sensibles; aunque fuesen menores que las de la antigua razón :: 2 : 1; pero ¿quién es capaz de discernir la que haya entre la duración de

PARA LA

i la duración de

PARA LAS?

III.

Posee otro mérito el sistema. Llevar en cuenta las sinalefas es declarar que no se estudian las palabras en su aislamiento individual, sino en la complejidad i vida de la frase. I esto es ya un gran adelanto.

En efecto: el modo de silabear una palabra aislada no es el mismo que en composición con otras. I, si no se tiene esto presente, nunca se comprenderá el modo de medir los versos.

Por ejemplo: la palabra HUÉSPED remeda un *espondeo*, porque, así, aislada, son largas sus dos sílabas. Pero en composición PUDIERA NO SER ASÍ, si a ese vocablo siguiese otro que empezase por vocal, como

Huésped i novio,

que es un pentasílabo, donde «HUÉSPEDI» es un dáctilo resoluble en estas tres sílabas

HUÉS PE *di*,

puesto que en la versificación la *d* final de HUÉSPED abandona la palabra a que pertenece, i pasa a formar sílaba con la vocal siguiente. Por esto

	3.ª	5.ª	9.ª	
Huéspe	deter	nodela	brillo	rido,

no remeda, ni con mucho, el tipo sáfico griego,

1.º Porque la tercera silaba no es larga, debiendo serlo por inicial del espondeo;

2.º Porque tampoco lo es la quinta, habiéndolo de ser, por inicial del dáctilo;

3.º I porque lo es *flo*, no debiendo serlo como final del segundo coreo.

¡I los sáficos de VILLEGAS se presentan todavia como dechado perfecto e irreprochable a la estudiosa juventud!

Ese endecasílabo, para remedar el tipo sáfico, debia haber sido algo como

HUÉSPED INSTABLE DEL ABRIL LLUVIOSO,

HUÉSPE DINSTÁ BLEDELA BRILLLU VIOSC.

ARTÍCULO VII

I.

Hai otro metro para el que también se han exigido condiciones acentuales, al propio tiempo que cuantitativas: el adónico.

El adónico es un pentasílabo con acentos obligados en

1.ª i 4.ª,

el cual, para remedar el tipo griego. ha de constar de un dáctilo (*larga. breve i breve*) i de un espondeo (*larga i larga*).

Nunca se postra,
Burlen i templen,
Tiende la juncia,
Vástago mustio,

medidos así:

Dáctilo.—Núncase..... Larga, breve i breve.
Espondeo.—póstra..... Larga i larga.

Dáctilo.—Búrleni..... Larga, breve i breve.
Espondeo.—témplen..... Larga i larga.

Dáctilo.—Tiéndela..... Larga, breve i breve.
Espondeo.—júncia..... Larga i larga.

Dáctilo.—Vástago..... Larga, breve i breve
Espondeo.—mústio..... Larga i larga.

I, siendo esto así, ni uno solo de los adónicos de VILLEGAS se ajustaría al tipo griego, a no ser porque en ellos *se supone* que es lo mismo *acento* que *cuantidad*. I, en efecto; *zéfiro* no tiene cuantidad en la primera sílaba, sino acento. I, como *blando* tiene *cuantidad* en la primera pero nó en la segunda, no puede remedar un espondeo, etc.

Analícense esos adónicos, i se verá que todos son ilegales, comparados con los típicos de SAFO.

II.

Desde que se cae en la tentación de suplir con el *acento* la *cuantidad*, nuestros esdrújulos trisílabos pueden tenerse por equivalentes de dáctilos:

cántara, párpado, sístole.

Pero estos esdrújulos, que ocupan el lugar del dáctilo en el pentasílabo castellano bautizado con el nombre de *adónico*, ya no pueden reemplazar al dáctilo en los endecasílabos llamados sáficos.

I, en efecto, un esdrújulo no entra en las sílabas quinta, sexta i séptima de un endecasílabo, sino en los versos que tienen la factura siguiente:

Corred, volad, tímidos versos míos.
Vuela fugaz, tímida corza, vuela (1).

I es patente que en esta factura de versos no es posible que el primer hemistiquio sea pentasílabo terminado en voz

---

(1) No se olvide que, para que en los endecasílabos de la segunda estructura pueda existir acento en quinta detrás de constituyente en cuarta, es preciso de toda precisión que el acento en cuarta, por los refuerzos de la pausa i del énfasis, sea mui superior al supernumerario en quinta. Así no son versos castellanos:

4.ª 5.ª
¿Cuando vendrá Rómulo tras tu linde?

4.ª 5.ª
Ven a buscár flóres azul de cielo.

llana. ¡Lo que cuadra en el *adónico* no encaja en el *endecasílabo!* ¡Patente contradicción, que demuestra una evidencia: que el acento no puede suplir la cuantidad!!

Por eso en el modelo

Rústi costrón cosdela vérde sélva,

el dáctilo «*cosdela*» no es esdrújulo, ni puede serlo, por carecer de acento en la antepenúltima sílaba, distintivo indispensable de los esdrújulos españoles, i nó de imprescindible necesidad en los dáctilos antiguos.

Luego aun para los mismos preceptistas el acento no suple la cuantidad.

El acento no reemplaza la cuantidad ni en la primera sílaba del espondeo ni en la primera del dáctilo cuando de *sáficos* se trata, por más que el acento sea de necesidad en el dáctilo del *adónico*. ¡Cuánta inconsecuencia!

Pero no salgamos del adónico. ¿Qué hacer con aquellos esdrújulos en que la cuantidad no está en la sílaba del acento, según pasa en

idólatra, célebres, fúnebres,
réplica, déficit, cómitres?

¿Cómo se cumple aquí con la condición de que las dos sílabas finales sean *breves?*

ARTÍCULO VIII

De un árbol se juzga por sus frutos.

De una doctrina se juzga por sus resultados. ¿Cuáles han sido los obtenidos por los amigos de introducir condiciones *cuantitativas* en nuestra versificación *acentual?*

No conozco ni una sola composición de *sáficos-adónicos* ajustada a los preceptos patrocinados por Bello. Quizá las haya, pero no han llegado a mi noticia.

De las escritas por quienes pensaron ensanchar los límites de la métrica, introduciendo entre las condiciones acentuales otras cuantitativas, tengo tres a la vista, que copio a continuación:

A Morfeo.

Dios de las formas de capricho raro,
Hijo versátil de la ciega noche,
Deja tus grutas do la paz reposa,
Sueño voluble.

Ven; i las tardes de sopor i calma
Sueñe prodigios de pasión mi mente;
Bañe mis sienes tu beleño santo,
I unja mis ojos.

Ven; i las cumbres en igual sosiego
Hunde que el césped, i letargo mudo;
Ven; i las Furias del averno nunca,
Nunca te sigan.

Zéfiro instable te regale grato
Lánguido efluvio de sutil aroma,
I ánsares lecho de caliente pluma
¡Sueño! te brinden.

REMEDOS DEL COREO 1.º	REMEDOS DEL ESPONDEO DE LOS SÁFICOS.	REMEDOS DEL DÁCTILO.	REMEDOS DEL COREO 2.º	REMEDOS DEL COREO FINAL.	REMEDOS DEL ESPONDEO DE LOS ADÓNICOS
Larga i Breve.	Larga i Larga.	Larga Br. i Br.	Larga i Breve.	Larga i Breve	Larga i Larga
Dios de	las for	mas de ca	pri cho	rá ro,	
Hí jo	ver sá	til de la	cie ga	nó che,	
Dé ja	tus gru	tas do la	paz re	pó sa,	
		Sue ño vo			lúble.
Vé ni	las tar	des de so	por i	cal ma	
Sue ñe	pro di	gios de pa	sión mi	men te,	
Bá ñe	mis sie	nes tu be	lé ño	san to,	
		lun ja mi			sójos.
Vé ni	las cum	bre se ni	gual so	sie go	
Hun de	queel ces	ped i le	tar go	mú do;	
Vé ni	las fú	rias de la	ver no	nun ca,	
		Nún ca te			sígan.
Zé fi	roins tá	ble te re	gá le	gra to,	
Lan gui	doe flu	vio de su	ti la	ró ma	
lan sa	res lé	chos de ca	lien te	plu ma	
		¡Sue ño! te			brinden.

Mui fácil es descubrir que la anterior composición no es más que un *remedo* de las estrofas de Safo; porque las *largas* no están, ni podian estarlo en español, respecto de las breves en la razón : : 2 : 1, según sucedia en el griego clásico. Además, sílabas *acentuadas* aparecen en sustitución de las *largas*, lo que nunca era lícito en la antigüedad. En la última columna (la destinada a los remedos del espondeo de los adónicos) no son largas, sino sólo acentuadas las sílabas

lú, só, sí,

I la única que remeda mejor un espondeo es la del adónico final

brinden.

Lo mismo hai que decir de los casos análogos.

Pero, fuera de esto, el sistema está bien remedado.

Las *largas*, aunque no exigen doble tiempo que las *breves*, requieren, sin embargo, mayor espacio de tiempo para su

recta pronunciación que las sílabas inacentuadas de una letra o de dos. Las *breves* son aquí constantemente sílabas formadas de una sola vocal no acentuada, o bien de una sola consonante i una sola vocal sin acento.

Las largas son:

1.° Sílabas en que hai muchas consonantes, o, por lo menos, más de una;

2.° Sílabas en que hai más de una vocal, por diptongo o sinalefa;

3.° Sílabas en que hai una vocal acentuada, i en que *se supone* que el acento suple a la cuantidad;

4.° O bien, sílabas en que concurren unidos dos o los tres de los requisitos anteriores.

Como la duración, o sea la cuantidad silábica, no bastaria por sí sola a conseguir que nos sonasen a versos los endecasílabos i pentasílabos no ajustados a nuestra versificación acentual, los *sáficos* de esta composición llevan acento en primera, cuarta, octava i décima, i los *adónicos* en primera i cuarta.

Por último, cada uno de los sáficos anteriores está dividido en dos hemistiquios, de los cuales el primero termina en dicción llana.

La segunda composición dice así:

Las sombras de la noche.

Férvido insomnio de la paz me priva:
Tú, que consagras mi pasión naciente,
Dando prestigios al amor que siento,
¡Plácida sombra!

Tú, que propicia mi dolor miraste,
Tú, que no instable mi pesar oiste,
Préstame auxilio, i a la Tierra manda
Dulce silencio.

Duerma los campos colosal pereza,
I oiga yo alegre la pasión de Clori:
Cércanos, ¡sombra!; que la noche brinda
Paz i molicie.

¡Noche de encantos! la callada selva
Oiga los besos de mi Clori sólo:
«Nada me arredra» me repita loca,
«¡Cuánto me amas!»

Trémula, inmóvil, por abrazos inste;
Brote vehemencias el Amor i fuego;
Clori me apremie, i amorosa goce
Tanta delicia.

Brisa voltaria susurrando leda
Vierta misterios i al agrado guie...
Ven a mi auxilio! i el amor ahonda
Que ávido busco.

Haz que se eclipsen de la blanca Luna
Presto los rayos por opaca nube;
I húmedas nieblas la calor de Mayo
Burlen i templen.

COREO.	ESPONDEO.	DÁCTILOS.	COREO.	COREO.	ESPONDEO.
Larga i Breve.	Larga i Larga.	Larga, Br. i Br.	Larga i Breve.	Larga i Breve.	Larga i Larga
Fér vi	doin som	nio de la	paz me	pri va:	
Tú, que	con sá	gras mi pa	sión na	cien te,	
Dau do	pres tí	gio sa la	mor que	sien to,	
		¡Plá ci da			som bra!
Tú, que	pro pí	cia mi do	lor mi	ras te,	
Tú, que	no ins tá	ble mi pe	sá ro	ís te,	
Pres ta	meau xí	lio, ia la	Tie rra	man da	
		Dul ce si			len cio.
Duer ma	los cam	pos co lo	sal pe	ré za,	
loi ga	yoa lé	gre la pa	sion de	Clo ri:	
Cer ca	nos, ¡som	bra! que la	nó che	brin da	
		Pá zi mo			h cie.
¡Nó che	deen can	tos! la ca	llá da	sel va	
Oi ga	los bé	sos de mi	Clo ri	só lo:	
Ná da	mea rré	dra: me re	pí ta	ló ca,	
		¡Cuán to me			á mas!
Tré mu	lain mó	vil po ra	bra zo	sins te;	
Bio te	vehe men	cia se la	mó ri	fue go;	
Clo ri	mea pre	mie, ia mo	ró sa	gó ce	
		Tan ta de			lí cia.
Bri sa	vol tá	ria su su	rran do	lé da	
Vier ta	mis té	rios ia la	gra do	gní e:	
Vé na	miau xí	lio ie la	nó ra	hon da	
		Queá vi do			bus co (1)
Haz que	see clip-	sen de la	blan ca	Lú na	
Pres to	los rá	yos po ro	pá ca	nú be;	
Ihú me	das nie	blas la ca	lor de	Má yo	
		Bur le ni			tem plen.

(1) Este «*co*» no es largo, ni (naturalmente) puede tener acento, porque, si lo tuviera, el verso no sería para nosotros pentasílabo. Este «*co*» revela ciertamente un descuido del autor.

En este poemita — lo mismo que en el anterior i en el que va á seguir,—los autores han logrado vencer una dificultad a primera vista insuperable: la del remedo de los dáctilos. Siempre resultan formados de

larga, breve i breve,

sin acento por supuesto en los *sáficos* i con acento en los *adónicos*: ¡dificultad enorme en mi concepto!

La tercera composición es como sigue:

Naufragio en la obscuridad.

¡Oigo las mares con horror i miedo!...
¡Nada vislumbra la medrosa vista!
I esta violencia de la mar rugiente
Hiela mi sangre.

Triste plegaria de quebrado buque
Oigo, i estruendos de furiosa vela:
¿Nuevo naufragio? ¿La feroz borrasca
Nunca se postra?

¿Dónde sus luces la Polar emite?
¿Cuándo las luces del Oriente miro?
¿Cuándo las jarcias del abierto buque
Que oigo tonantes?

Tiendo los brazos, i al azar i ciego,
Halla las rocas mi demente mano;...
I ola de espumas que la roca rompe (1)
Hiela mi rostro.

¿Dónde yo imbécil llevaré la planta?
¿Dónde las sendas que darán a puerto?
¡Alba! ¡Tus luces!! que potente rayo
Rasgue la niebla.

¿Moja mis plantas la voraz creciente?
¿Cómo? ¿No hai medio de librar la vida?
¡Alba! ¡Tus luces!!... que potente rayo
Ciegue mis ojos.

(1) Mala construcción. El sentido, sin duda, está claro; pero gramaticalmente resulta que la ola rompe la roca i nó al revés.

CORÇO	ESPONDEO.	D. CÁLO.	CORÇO.	CORÇO.	ESPONDEO.
—	—	—	—	—	—
Larga i Breve	Larga i Larga.	Larga, Br. i Br.	Larga i Breve	Larga i Breve.	Larga i Larga.
Oi go Ná da Ies ta	las má vis lum vio len	res co nho bra la me cia de la Hie la mi	rró ri dro sa mar ru	mie do!... vis ta! gien te	san gre.
Tris te Oi go ¿Nue vo	pie gá ies truen nau fra	ria de que dos de fu gio? ¿la fe Nun ca se	bra do rio sa roz bo	bu que vé la: rras ca	pos tra?
¿Don de ¿Cuan do ¿Cuan do	sus lú las lú las jar	ces la Po ces de lo cias de la Queoi go to	lá re rien te bier to	mí te? mí ro? bú que	nau tes?
Tien do Há lla Jo la	los bra las rô dees pú	zos ia la cas mi de mas que la Hie la mi	zá ri men te rô ca	cie go má no; rom pe	ros tro.
¿Don de ¿Don de ¡Al ba!	yoim bé las sen ¡Tus lú	cil lle va das que da ces! que po Ras gue la	ré la rá na ten te	plan ta? puer to? rá yo	niebla.
¿Mó ja ¿Cô mo? ¡Al ba!	mis plan ¿nohai mé ¡Tus lú	tas la vo dio de li ces! que po Cie gue mi	raz ere brar la ten te	cien te? ví da? rá yo	só jos.

También este poemita está dentro del plan que lo informa. Sólo el pie «*raz ere*» no está bien.

Verdaderamente conviene que haya así composiciones ajustadas a un sistema, porque sólo de ese modo puede ser el sistema juzgado con acierto.

Ahora bien, ¿se oyen esas *largas* i esas *breves*, de modo que constituyan un encanto especial?

Creo que nó.

I conmigo muchos versificadores excelentes a quienes he consultado.

Pues, si esto es así, arreglar sílabas para satisfacer simultáneamente las exigencias de la moderna versificación acentual castellana, i remedar malamente corços, espondeos i dáctilos del griego, es una tarea tan ímproba que no creo calificarla acertadamente más que llamándola «tarea inútil de adoquinar palabras.»

ARTÍCULO IX

I.

A pesar del gran cuidado con que se conoce que están hechas, premiosas en cierto modo resultan las precedentes composiciones.

I tiene que ser así.

En castellano faltan palabras para esa clase de versificación.

Nuestra lengua española es escasísima en vocablos propios i convenientes para remedar las tres largas consecutivas que en el sáfico ocupan el lugar del *espondeo* i el principio del *dáctilo*; es decir, las sílabas

3.ª, 4.ª i 5.ª

¡Oh! ¡Cuán contadas son las voces en que las tres sílabas son a la vez largas i llanas, tales como, por ejemplo, las siguientes!

Indústrias,	Umbrátil,	Extrémos,
sardónix,	desgrácia,	naufrágio,
enjámbre,	vanguárdias,	espéctro,
violéncias,	insígnias,	urdímbres,
absíntio,	almízcle,	alfómbras,
insómnio,	concórdias,	angústias,
eufórbio.	distúrbios.	engéndro.

¡I cuán escasos son igualmente aquellos trisílabos en que el acento haya de suplir el potente efecto de muchas articula-

ciones consonantes o de los diptongos, o de ambas cosas a la vez!

Audácia,	Trinácria,	Preságio,
infámia,	prosápia,	naumáquia,
barbárie,	corsário	progénie,
estátua,	blasfemia,	laudémio,
tornátil,	obséquios,	auspícios,
planície,	lascívia,	ludibrio,
franquícia,	precípuos,	empíreo,
arbítrio,	mandóble,	custódio,
augúrios,	prelúdios,	tertúlias,
cimbórrio,	portátil,	indócil,
perspícuo.	tartáreo.	virgíneo.

De seguro que no puede quintuplicarse (i echo por largo el número total de los vocablos que, como los anteriores, reunan las condiciones necesarias para remedar (aun contando con el acento) las tres largas consecutivas del espondeo i del dáctilo en el sáfico. Tenemos, es verdad, muchos infinitivos de tres sílabas largas, también consecutivas, tales como

contemplar,	confundir,
trastornar,	trascender,

pero ninguno de ellos sirve, sin embargo; porque con cualquiera de esas dicciones resultaria poderosísimamente acentuada la sílaba quinta de los endecasílabos, contra todo lo que exigen la versificación i el oido de los españoles, que inexcusablemente necesitan un acento mui prominente en la sílaba cuarta *de esta clase* de versos de once sílabas.

Algo más abundante es nuestro arsenal cuando se trata de remedar los adónicos, porque, para el remedo del dáctilo de las tres primeras sílabas, podemos disponer de los esdrújulos trisílabos, que no son mui pocos; i, para el remedo del espondeo final, cabe disponer de voces disílabas abundantes en articulaciones o vocales, tales como

Cáncer,	Mártir,	Néctar,
césped,	miéntras,	crímen,
náusea,	frágua,	témplos,
piédra,	cúmbres,	mónstruos,
tímbra.	tiémblen.	frústran,

o bien:

Víbras,	Lógran,	Núblen,
récias.	líbres.	nútria, etc,

de las cuales, aunque escaso, está algo mejor surtido el almacén.

Pero, de cualquier modo, el arsenal es mui pobre para cubrir las necesidades de semejante versificación.

¿A qué, pués, empeñarnos en imposibles?

II.

I, suponiendo vencidas todas las dificultades, ¿encuentra el oido en ese triunfo alguna nueva fuente de placer? Nó: porque con el oido (jamás me cansaré de repetirlo) no percibimos ningún *sistema* fundado en la cuantidad; antes bien, nos servimos casi exclusivamente de los ojos para la medición de los supuestos *coreos*, *espondeos*, *dáctilos*, etc., por ser vanos nuestros esfuerzos para notarla por medio del órgano auditivo. Lo cual en nada invalida la grande i reconocida verdad de que no se obtiene plenitud i rotundidez en la versificación castellana, sino con palabras mui ricas en articulaciones consonantes, habitualmente compañeras, a mayor abundamiento, de combinaciones vocales claras i de fácil pronunciación.

En la versificación corriente, nosotros todos, con esas complejas asociaciones de vocales i consonantes, nos sentimos bien, i agradablemente modificados. Sin ellas experimentamos desagrado i malestar: i en esto nos sucede lo que nos pasa con la temperatura atmosférica; que no la sentimos cuando, causándonos verdadero bienestar, se adapta convenientemente a la naturaleza de nuestra organización; i se nos hace intolerable cuando desciende muchos grados bajo cero, o sube excesivamente sobre la temperatura primaveral.

¿A qué, pués, tomarnos el enormísimo trabajo de adoquinar palabras para adecuarlas a tipos cuyas excelencias (?) son insensibles al oido?

¿No ganarían los versos anteriores, quitándoles los grillos que les impiden la soltura de los movimientos? ¿No resultarán más fáciles? Creyéndolo así, propuso un amigo mio mui querido, modificarlos como sigue:

Hé aquí la primera de ellas con ligeros desvíos de los remedos griegos.

Morfeo.

Dios de las formas que el capricho inventa,
Hijo adorado de la ciega noche:
Tú, por tus alas, mariposa errátil,
Sueño apacible,

Deja tus grutas, i en mi mente pinta
Locas visiones que en amor me enciendan:
Baño mis sienes tu beleño i unja
Luego mis ojos.

Pronto a la Tierra perenal molicie
Ponga a tus plantas en letargo hundida;
I halles al Hado i al Destino indócil
Siempre propicios.

Siempre por campos de fragancia vagues,
Zéfiros leves te aletarguen mudos,
I alas de cisnes en silencio i sombras
Mullan tu lecho.

Hé aquí la segunda composición:

Ven, Noche.

¡Reina encantada de silencio i sombras
Madre fecunda de ocasión i encantos,
Diosa propicia del Amor al logro,
Plácida Noche!

Tú, que piadosa mi anhelar escuchas,
Tú, que benigna mi pasiòn proteges,
Manda que dócil el silencio mudo
Baje a la Tierra.

Vierte en los campos perezoso sueño
Véle yo solo de mi Elisa al lado;
Véle, i tus sombras nos regalen gratas
Paz i molicie.

¡Noche de olvidos! La aromosa selva
Oiga hechizada su vibrante acento:
«¡Cuánto te adoro!» me repita Elisa:
«¡Cuanto te amo!»

Trémula, incierta, mis abrazos busque;
Broten sus ojos encantado fuego;
Dulce me abrace... i extasiada goce
Tanta delicia.

Auras sutiles, susurrando apenas,
Viertan misterios i al placer inciten...
Préstame auxilio, que el amor me inflama,
¡Noche de amores!

Haz que la Luna, mi anhelar oyendo,
Cerque su disco de discretas nubes,
I húmedas nieblas el calor de Mayo
Burlen i templen.

Allá va la última de las tres composiciones:

Naufragio.

¡Oh, qué tinieblas!! I, al oir las olas
Entre peñascos sin cesar romperse,
Fiero el asombro que la mar infunde
Hiela mi sangre.

Tristes lamentos de quebradas voces
Oigo i chasquidos de las velas rotas:
¿Nuevos naufragios? ¿La feroz tormenta
Nunca se sacia?

¿Cuándo la aurora mirarán mis ojos?
¿Cuándo las recias combatidas sirtes?
¿Cuándo el espanto de la atroz que muje
Férvida espuma?

Tiendo los brazos con zozobra i miedo,
I halla el vacío mi afanosa mano:
Siempre la espuma que en los vientos truena
Hiela mi rostro.

¿Dónde medroso moveré la planta?
¿Dónde la senda que conduzca al puerto?
¡Luz!! ¿Dónde estoi?... ¡que la iuz del rayo
Hienda las nubes!

¿Suben las mares? ¿La borrasca arrecia?
¿Suben las olas i el escollo inundan?
¡Alba! ¡Tus luces!!... ¡que la luz del rayo
Ciegue mis ojos!!

¿No ganan con estas perífrasis los poemitas anteriores?

I bien se habrá notado que en las tres modificaciones resultan observadas la mayor parte de las reglas de los preceptistas de la Religión reformada, especialmente la de dividir el endecasílabo en dos hemistiquios, terminado el primero en dicción llana; i, aunque semejante condición, i la de no ligar con sinalefas los hemistiquios entre sí, es ya una mui embarazosa dificultad, el oido, sin embargo, habrá de quedar más satisfecho con la discreta libertad de que se hace uso en las perífrasis, donde se atiende con mayor esmero al sistema acentual que al sistema cuantitativo.

CONCLUSIÓN.

A mi entender es estéril todo intento de introducir condiciones *cuantitativas* en nuestra versificación *acentual*.

Sólo donde exista marcadísima diferencia entre lo *largo* i lo *breve*, podrá la *cuantidad* ser elemento de versificación.

I, en tal convencimiento, me daré por mui galardonado, si las precedentes consideraciones ahorran a otros el minucioso trabajo de echarse a rebuscar en *Revistas de literatura* i en artículos de la *Prensa diaria*, MÁS BIEN QUE EN LOS LIBROS, tanto como se ha escrito sobre el particular, para llegar *en todo caso* a resultados negativos.

ERRATAS MÁS NOTABLES

ADVERTIDAS.

Página.	Línea.	DICE.	DEBE DECIR.
72	8	Antidiluviana.	Antediluviana.
81	18	Tercera octava.	Quinta octava.
81	36	El *la* era en París.	El *la*$_3$ era en París.
87	21	Tercera octava.	Quinta octava.
105	18	Fatal el influjo.	Funesto el influjo.
108	19	El própio monosílabo, el própio sonido, puede representar.	El propio monosílabo puede representar.

NOTA.—A pesar del esmero puesto en la corrección de las pruebas, se han deslizado varias erratas respecto al uso del acento i del subpunto: de esperar es que las supla la buena voluntad del entendido lector.

ÍNDICE

Pagina-

PRÓLOGO 5
Necesidad de un nuevo signo ortografico: *subpunto*..... 7
Causas de nuestro atraso literario..... 8

LIBRO PRIMERO.

Vocales i consonantes.

CARTA I..... Necesidad de conocimientos generales de Acústica para la debida inteligencia de los sonidos vocales i consonantes..... 31
CARTA II... Falta de libros de Prosodia en que se acuda a la Acústica para explicar las vocales i las consonantes..... 34
CARTA III... Cómo suenan los cuerpos elásticos.—Cómo suenan por influencia.. 35
CARTA IV... Qué es el sonido en el mundo exterior.—Qué es en nosotros 40
CARTA V.... Vibraciones. — Amplitud. — Isocronismo.—Propagación de las vibraciones..... 44
CARTA VI... Intensidad.—Altura.—Timbre.—Sonido i ruido.—Agudo i grave.—Límites perceptibles de los sonidos 52
CARTA VII.. Undulaciones.—Velocidad del sonido..... 64
Leyes de las vibraciones en las cuerdas sonoras..... 68
Instrumentos de viento: de bisel: de lengüeta..... 71
Canto.—Límites de los sonidos usuales en la música: escala natural, sus relaciones.—Número de vibraciones que a los tonos asignan varios autores.—Diapasón legal francés —Voz de bajo, de baritono, de tenor, de contralto, de mezzo-soprano, de soprano... 78
Diferencia entre las notas habladas i las cantadas .. 87
CARTA VIII.. Autores principalmente consultados..... 96
CARTA IX... *Sonido propio* en los cuerpos.—Sonido por influencia. —Resonadores de HELMHOLTZ.— Análisis de los sonidos..... 98
CARTA X.... Timbre.—En qué consiste.—Hipertonos.—Todo sonido es una agremiación de un tono fundamental i de varios hipertonos.—Los sonidos simples son muy raros en la naturaleza..... 105

Páginas.

Carta XI.. Instrumento de la voz humana: laringe, donde se produce la voz: caja de resonancia, formada por la cavidad bucal, donde se refuerzan especiales hipertonos. —Las cuerdas vocales.—Diferencia entre el modo de respirar del hombre i la mujer.—Intensidad, altura i timbre de la voz humana..... 115
Carta XII.. Qué es una vocal.—Las vocales *u*, *a*, *i*: las demás vocales.—Hipertonos reforzados, característicos de las vocales: según Helmholtz: según Kœnig..... 122
Carta XIII. Consonantes: continuas, explosivas, vibrantes, nasales. —Causas que influyen en los cambios de los sonidos consonantes..... 131
Carta XIV. Accidentes de los sonidos vocales.—Acento.—Cuantidad.—Intonación..... 137
Carta XV.. Conveniencia de presentar en sumario la doctrina referente a la fonación..... 143
Carta XVI. Sumario de todo lo anterior..... 144

LIBRO SEGUNDO.

Del acento en «sí.»

PARTE I.

Carta I.... Preliminares..... 161
Carta II... Idem..... 162
Carta III... Equivocadas ideas sobre el acento.—Por qué..... 165
Carta IV... El acento no es la intonación.—Nuestras sílabas no son altas ni bajas por naturaleza.—La modulación es propiedad de las frases, nó de cada palabra..... 167
Carta V.... El acento no es la cuantidad.—En español hai sílabas largas i breves por causa de las articulaciones i de los diptongos o sinalefas; pero nó en la razón invariable :: 2 : 1.—La cuantidad greco-latina carece de semejante en castellano..... 177
Carta VI... Acento.—Su esencia es la intensidad.—No se confunde con el de las antiguas prosodias, cuya esencia era el canto.—Se distingue, por tanto, de la intonación i de la cuantidad..... 186
Carta VII.. El acento no puede estudiarse fuera de la frase.—Diferentes grados de intensidad acentual.—Dos escalas de intensidad: de palabra: de oración: a veces de énfasis..... 191
Carta VIII.. Examen de las infundadas reglas sobre el endecasílabo, dadas por muchos prosodistas.—Equivocado concepto o desconocimiento absoluto de las escalas de intensidad acentual..... 205
Carta IX... Estudio de los grados de la intensidad..... 216
Carta X.... Qué es sílaba.—Condiciones fisiológicas.—No caben en una sílaba más que dos movimientos antagonistas de la cavidad bucal.—Imposibilidad de que en el tiempo de una sílaba se efectuen tres..... 224
Carta XI... Nuestra lengua no es mono-tona.—Canturia de la frase. 235
Carta XII.. Conclusiones deducidas del examen del acento.—El acento constituye la esencia de la versificación castellana.—Ideas equivocadas de Luzán sobre la cuantidad en los versos españoles..... 235

Página

CARTA XIII. Defectos de nuestro sistema ortográfico.—Necesidad del tilde acentual para distinguir la sílaba donde en las palabras carga el mayor empuje del aliento.—Necesidad de otro índice ortográfico para determinar los casos en que los grupos de vocales contigüas forman, o nó, diptongo o sinalefa.—El tilde acentual es inadecuado para este fin: la crema es deficiente..... 247

CARTA XIV.. Resumen general de la doctrina sobre el acento en castellano.—Definiciones académicas..... 263

PARTE II.

CARTA XV.. Reformas en la ortografía castellana.—Por razón de la fuerza de las emisiones vocales.—Por razón del tiempo que exigen las articulaciones consonantes, los diptongos i las sinalefas.—Por razón de las intonaciones.—Resumen..... 267

CARTA XVI. Proceso del actual sistema ortográfico.—Definición exacta del acento..... 287

APÉNDICES.

APÉNDICE I.. Condiciones que, además de las relativas a los acentos constituyentes, han de tener los endecasílabos. 307

APÉNDICE II. Ensayos ineficaces hechos con el objeto de introducir condiciones referentes a la cuantidad en la versificación acentual castellana..... 377

Author Benot y Rodríguez, Eduardo 66224 LaS.Gr B4737p

Title Prosodia castellana. Vol.1.

NAME OF BORROWER.

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

Do not
remove
the card
from this
Pocket.

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU